JORNADA DE PESQUISA EM ARTE
PPG IA/UNESP 2015

EDIÇÃO INTERNACIONAL

Processo Criativo

15 a 19 de Setembro de 2015
Instituto de Artes da UNESP

ANAIS

Realização

unesp PPG ARTES PPG MÚSICA

Apoio:

FAPESP Fundunesp

STI DAP DM DACEFC INSTITUTO DE ARTES

Coord. Agnus Valente
Orgs. Elaine Regina dos Santos e Wagner Priante

Anais
JORNADA DE PESQUISA EM ARTE
PPG IA/UNESP 2015

Edição Internacional

Processo Criativo

São Paulo
Instituto de Artes
2015

Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem citação da fonte e créditos devidos. O conteúdo e a redação dos artigos é de responsabilidade de seu autores.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

J82a Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA/UNESP (2015 : São Paulo, SP)

Anais [da] Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA/UNESP : edição internacional : processo criativo : 15 a 19 de setembro de 2015 / coord. Agnus Valente, Elaine Regina dos Santos, Wagner Priante. – São Paulo : Instituto de Artes, 2015.

1828 p.: il.

ISBN 978-85-62309-25-0

1. Arte. 2. Arte e educação. 3. Artes visuais. 4. Música. 5. Artes cênicas. I. Valente, Agnus. II. Santos, Elaine Regina dos. III. Priante, Wagner. IV. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. V. Título.

CDD 709

JORNADA DE PESQUISA EM ARTE PPG IA/UNESP 2015
EDIÇÃO INTERNACIONAL

COMISSÃO ORGANIZADORA DO EVENTO
Coordenação
Prof. Dr. Agnus Valente
Ms. Elaine Regina dos Santos
Ms.Talita Gabriela Robles Esquivel
Cláudio Faga Pacheco

Comitê Organizador
Alexandre Gomes Vilas Boas
Fábio Leal
Lucia Quintiliano
Rogério Rauber
Rosana de Morais
Wagner Priante

Comitê Científico (Artigos)
Prof. Dr. Agnus Valente (Coordenação Geral)
Prof. Dr. Sergio Romagnolo
Ms. Elaine Regina dos Santos
Ms. Lorena D`Arc Menezes de Oliveira
Ms.Talita Gabriela Robles Esquivel
Claudio Faga Pacheco
Eder Wilker
Lucia Quintiliano
Mônica Tinoco
Renata Gelamo
Rosana de Morais
Wagner Priante

Equipe de colaboradores
Alessandra Iório
Amanda Ferreira Branco da Fonseca.
Andrey Bacovis
Bianca Panigassi Zechinato
Flavia Leme
Karin Yngrid Schmitt
Maíra Imenes Ishida
Priscila Andreghetto
Ricardo Bigio
Simone Carleto
Valéria Elisabete Rodrigues
Vinicius de Assis

ORGANIZAÇÃO DOS ANAIS
Coordenação: Ms. Elaine Regina dos Santos e Wagner Penedo Priante
Projeto gráfico e diagramação digital: Ms. Elaine Regina dos Santos
Editoração: Ms. Elaine Regina dos Santos e Wagner Priante
Colaboradores: Andrey Costa Bacovis, Fábio Leal e Talita Gabriela Robles Esquivel

Catalogação: Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

SUMÁRIO

	Pág.
Apresentação	06
Palestras	08
Mesas de Comunicação	80
Mesa 01 – Arte e História 1	81
Mesa 02 - Processos colaborativos	140
Mesa 03 – Procedimentos artísticos	199
Mesa 04 – Arte e Tecnologia 1	256
Mesa 05 – Performance e Improviso	313
Mesa 06 - Arte e Cultura 1	372
Mesa 07 - O professor-pesquisador-artista	428
Mesa 08 - Arte e Tecnologia 2	466
Mesa 09 - Arte em rede	538
Mesa 10 - Autor a Obra	580
Mesa 11 – O “entre-lugar” na arte – hibridismos e limiares	645
Mesa 12 – Processos de criação 1	724
Mesa 13 - Espaços da arte contemporânea	775
Mesa 14 – O Artista e a Obra 1	839
Mesa 15 – Arte e história 2	900
Mesa 16 – O Corpo na Arte	949
Mesa 17 – Experiências na arte	1009
Mesa 18 - Processos criativos de Arte em Educação	1057
Mesa 19 - Arte e História 3	1115
Mesa 20 – Processos em Pintura	1174

ARTE

Mesa 21 – Ator em cena 1238
Mesa 22 – arte e cultura 2 1288
Mesa 23 – Arte e Sociedade 1357
Mesa 24 – espectador e obra 1410
Mesa 25 – Teatralidade e cinema 1462
Mesa 26 - O Artista e a Obra 2 1531
Mesa 27 – Arte e Cidade 1584
Mesa 28 – Processos de criação 2 1644
Mesa 29 – O Artista e a Obra 3 1714
Mesa 30 - Processos de criação 3 1766

APRESENTAÇÃO

Este documento refere-se à Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA/UNESP 2015 – EDIÇÃO INTERNACIONAL, realizada no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista entre os dias 15 e 19 de setembro de 2015.

Desde 2010, alunos e professores dos Programas de Pós Graduação do Instituto de Artes da Unesp vêm realizando as jornadas de pesquisa. Graças a essa parceria entre discentes e docentes, o evento tem ampliado seu alcance e abrangência: em 2010, contou com pesquisadores das áreas de Artes Cênicas, Arte Educação e Artes Visuais; em 2011, repetiu a divulgação das pesquisas do PPGA e ampliou suas ações ao publicar os Anais do evento, em meio eletrônico (http://jornadaunesp.blogspot.fr/search?updated-min=2010-01¬01T00:00:00-08:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00-08:00&max-results=44); em 2013, a Jornada inaugurou parceria entre estudantes de Mestrado e Doutorado do Programa de Pós Graduação em Artes (Artes Visuais, Artes Cênicas e Arte Educação) e passou a ter mostra artística, com publicação de catálogo eletrônico, além dos Anais (http://jornadadepesquisaunesp.blogspot.com.br/p/artigos.html).

Para a edição de 2015, a Jornada de Pesquisa inaugurou uma parceria entre o corpo discente dos Programas de Pós-Graduação em Artes (PPGA) e Música (PPGM), desta vez com a coordenação do Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva. Além de ampliar o número de participantes, com mais de 140 comunicações, contou com palestrantes internacionais e mostras artísticas de Artes Visuais, Artes Cênicas, Dança e Música, em um total de 40 proposições artísticas.

Nesse sentido, a Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA/UNESP 2015 – EDIÇÃO INTERNACIONAL, que elegeu como eixo temático “o processo criativo”, pôde concretizar seus objetivos de divulgar e promover discussões sobre os resultados parciais e finais das pesquisas desenvolvidas pelos participantes, estimular intercâmbios institucionais e de pesquisa entre diversas universidades e reunir pesquisadores convidados, nacionais e internacionais, com reconhecida contribuição em pesquisa e/ou produção experimental na área das Artes. Desta forma, o evento materializou um ambiente de troca, de diálogo e discussão entre os organizadores e os participantes, estabelecendo relações entre a pesquisa acadêmica e as práticas artísticas, o que contribuiu para criar novos vínculos acadêmico-institucionais entre pesquisadores, enriquecendo as áreas específicas das pesquisas desenvolvidas.

Mais informações sobre a organização do evento, a programação, registros fotográficos das mostras podem ser obtidas no site oficial do evento: http://www.iaunespjornada2015.blogspot.com.br.

Nestes Anais, publicamos os artigos das comunicações e os textos de alguns dos palestrantes.

PALESTRAS

João Wesley de Souza
Professor Adjunto na Universidade Federal do Espírito Santo
PROSPECÇÃO E CONSTRUÇÃO POÉTICA – CONSIDERAÇÕES SOBRE ALGUMAS POSSÍVEIS VERTENTES DO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

John C. Dawsey
Universidade de São Paulo
ARTE E CRIAÇÃO: JORNADAS DE UM TRICKSTER

Lucila Tragtenberg
Profa. Dra. PUC-SP
TRANSCRIAÇÃO, AFFORDANCE E OS MOVIMENTOS TRADUTÓRIOS DOS PROCESSOS CRIATIVOS DE INTÉRPRETES-CANTORES

Rosangela Miranda Cherem
Profa. Associada de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pósgraduação em Artes Visuais no CEART-UDESC
PROCESSO CRIATIVO, ARQUIVO E MEMÓRIA EM PAULO GAIAD

PROSPECÇÃO E CONSTRUÇÃO POÉTICA – CONSIDERAÇÕES SOBRE ALGUMAS POSSÍVEIS VERTENTES DO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

João Wesley de Souza
Professor Adjunto na Universidade Federal do Espírito Santo

Introdução

Para indicarmos algumas considerações sobre as possíveis influencias paralelas que concorrem subjetivamente em um processo particular de criação de imagens, deveríamos antes de tudo, proceder uma micro genealogia descendente sobre a aparência da fala própria do artista que tenta interpretar suas imagens. Queremos dizer, devemos antes procurar perceber as diferenças entre a narrativa do autor e o seu transfundo imaginativo que contrasta com o próprio discurso. Pretendemos apontar com esta advertência, que a interpretação primeira do Artista-Autor, seria vista aqui, como uma situação manifesta da sua consciência mais imediata sobre suas imagens, enquanto caberia para aquele que observa este discurso, a certa distancia, o outro, considerar algumas estruturas imaginativas que estariam, simultaneamente, concorrendo como latências submersas nesta mesma argumentação. Tal estratégia de leitura e escuta sobre as imagens artísticas e suas narrativas autorais, em contraste com seus conteúdos subjetivos e identificáveis, constitui uma pedagogia de aproximação e orientação processual que compreendemos como Prospecção e Construção Poética. Tal proposição metodológica visa problematizar o campo de tensão entre o discurso apresentado pelo artista e alguns possíveis modos de recepção de outros sujeitos, que estariam alheios à dimensão tácita deste entendimento, tentando, deste modo, uma melhoria na eficiência de uma possível orientação processual.

Para este fim, apontaremos a seguir, algumas destas estruturas imaginativas que estariam subjetivadas no plano de fundo da narrativa do sujeito-autor. Vamos então, primeiramente, atravessar diagonalmente, alguns campos temáticos tais como: A Arte como uma forma de conhecimento em transito entre a discursiva acadêmica e o empirismo pré-acadêmico. A prospecção de sentidos oriundos da *Imaginação Material* do sujeito-autor. A identificação do pano de fundo mitológico

sobrevivente do processo desconstrutivo sobre a narrativa, primeira. Uma vez atravessadas estas camadas de possíveis elementos influentes sobre as interpretações e entendimentos do discurso artístico, confluímos então, para reafirmar a Prospecção e Construção Poética como um método de orientação, indicado para acompanhar os processos de criação artísticas, dentro e fora do sistema educacional da Arte.

Antecedentes

O termo Prospecção que aplicamos ao nosso titulo, necessita antes ser definido para que a presente proposição, não venha sofrer equívocos comparativos, posto que: ha sistemas metodológicos, já bastante divulgados, que fazem uso do conceito de *Prospectiva*[1]. Vamos então, apontar inicialmente o discernimento que pretendemos colocar em evidencia.

Nos anos 50, *Olaf Helmer e Theodore J. Gordon,* trabalhando no centro de pesquisa americano RAND Corporation, idealizaram um recurso metodológico que objetivava funcionar como previsões que pretendiam ser aplicadas ao casos das catástrofes nucleares. Desde então, tal instrumento vem sendo utilizado para fazer previsões de eventos futuros em varias áreas do conhecimento. Vejamos como o próprio Theodore Gordon em *Método de Impacto Cruzado,* (1999), aponta o carácter de previsão que suscita o citado método:

> O método de Impacto Cruzado foi desenvolvido originalmente por Theodore Gordon e Olaf Helmer em 1966. O método originou-se de uma pergunta simples: Os prognósticos podem basear-se nas percepções em torno do modo como interagem os eventos futuros? (GORDON, 1999, p. 547.)

Como o método de Impacto Cruzado vislumbrava prever eventos futuros, ao popularizar-se, tomou o nome de Delfos (Delphi), fazendo uma alusão direta ao oráculo de delfos da antiguidade clássica. Desde então, o Método Delfos, que vai estar na origem das metodologias prospectivas da contemporaneidade, vem extrapolando os limites do seu desafio inicial, ampliando sua aplicação aos diversos campos de conhecimentos.

[1] Ciência que se dedica ao estudo das causas técnicas, científicas, económicas e sociais que aceleram a evolução do mundo moderno, e a previsão das situações que poderiam derivar das suas influencias conjugadas.

Vejamos como Michel Godet em *Prospectiva estratégica: problemas y métodos,* aponta o principal objetivo das metodologias prospectivas: *"A prospectiva, seja qual for, constitui uma antecipação (preativa e proativa) para iluminar as ações presentes com a luz dos possíveis futuros desejáveis."* (GODET, 2007, p. 6. Tradução nossa.). Como podemos observar, de fato, o termo *prospectiva (o)* atualmente, se refere aos métodos de previsões de eventos futuros. Fato que o distingue, a certo modo, da nossa aplicação terminológica. Na proposição da Prospecção e Construção Poética, como estaremos em busca de analises sobre as imagens artísticas do sujeito para otimizar suas ações futuras na forma de um projeto, a princípio, não deixa de ter alguma possibilidade de correspondência com os citados antecedentes, posto que: também fazemos uso de uma investigação sobre os acúmulos experimentais do passado e do presente, para supor e construir, ficções que alimentariam as ações artísticas posteriores.

Salvo estas possíveis correspondências analógicas, o que buscamos com a aplicação do termo "prospecção", em nosso caso, estaria mais próximo da ideia de escavação investigativa para conhecer os estratos do solo. Queremos dizer: prospectar consistiria em fazer uma perfuração em um determinado objeto a ser investigado, visando conhecer os conteúdos que escapariam de uma simples observação superficial. Tal conceito teria mais relação com as técnicas de sondagem do solo e com as perfurações dos poços artesianos e petrolíferos. A ação prospectiva seria então para nós, uma estratégia de identificação das substancias internas que compõem o imaginário do sujeito-artista-visual em questão.

Uma vez concluída a fase prospectiva sobre os conteúdos conceituais e de sentidos que formam a Imaginação Material do sujeito, nossa proposição metodológica, então, se orientaria para a reorganização dos processos projetuais. Este discernimento sobre a intenção contida na aplicação deste termo, em nossa legenda inicial, é o que nos difere, quanto ao uso, dos nossos citados antecedentes.

Prospecção e Construção Poética, questões iniciais

Envolver-se com o universo da arte é ser sujeito do mundo, usufruindo sem limites, das mais diversas formas de interpretar seu entorno através de imagens. Neste sentido, o ensino da arte necessitaria, a principio, que fossemos capazes de

conviver com uma multiplicidade de distintos sujeitos e situações. Em um segundo plano, deveríamos saber incentivar ou permitir um amplo grau de naturalidade e de liberdade para se produzir imagens. Em um terceiro plano, poderíamos demonstrar ou buscar, exemplos e meios técnicos de como fazer. Dentro desta ordem de propósitos pedagógicos, a técnica que tradicionalmente ocuparia o primeiro nível de interesse nas grades curriculares de uma grande parte das Escolas (Faculdades) de artes, estaria para nós, em um terceiro plano de necessidades, porém nunca como algo absolutamente dispensável. Consideramos que trabalhamos com imagens, e experimentar como se pode produzir configurações, poderia ser também, um modo de conhecer que a experiência artística viabiliza. É dentro deste contexto de estratificação dos elementos indispensáveis e participantes dos ensino da arte, é que vamos desenvolver nossos primeiros argumentos.

Para iniciarmos uma fala sobre a arte e sobre a problemática que suscita o ensino da arte, recordamos aqui, que não pretendemos esquecer a dimensão tácita do conhecimento artístico, entendido então, como uma forma natural indispensável aos artistas visuais, no entanto, vamos colocar tal sentido em evidencia na nossa proposta metodológica. Apontamos esta intenção para estabelecer, de imediato, uma égide, para que sob sua sombra seja possível comprometermos, de saída, todos aqueles que se dispõem a ensinar arte, com a seguinte condição: Para envolver-se com o ensino da arte visual, sob os princípios metodológicos que indicamos, teremos que ser capazes de atravessar distintos campos de conhecimentos que, por vezes, irão estar fora da nossa, já conhecida, zona de conforto, ou seja, deveríamos tomar contato com temas teóricos, que se encontram além do âmbito que já dominamos.

Nossos argumentos então, se destinam exclusivamente aos professores do ensino artístico que buscam métodos complexos. Nossas referencias serão descentralizadas, elas vão exigir uma elasticidade metal para que seja possível conviver com diversas fontes e formas de conhecimento.

Frente a estas questões, para pensarmos em formular um método para o ensino da arte, teremos de começar, apontando urgência de uma nova atitude dos professores de arte, ou seja, necessitamos como condição *sine qua non*, de orientadores que já estejam familiarizados com alguns sistemas pedagógicos que se centram em bases horizontais e participativas. Queremos dizer, necessitamos de

professores com um imaginário amplo, mas que al mesmo tempo, não tenham tantas certezas, apegos teóricos ou de gosto preconcebidos. Tais professores, orientadores ou *facilitadores*[2], deveriam se apresentar, assim como seus alunos, como sujeitos do mundo e das circunstancias. Estes novos mestres, deveriam cuidar de estar-no-mundo, dando se conta dos *Umwelts*, como os próprios limites experimentais que envolvem seus alunos e a si mesmo.

Ponderaríamos dizer que: tanto os professores quanto seus alunos, suportam em si mesmo, desenhos mentais individualizados, entendimentos construídos do lado de dentro de cada bolha fenomenológicas (*Umwelt*) na qual incondicionalmente se encontram inscritos. Seus imaginários ou modos de entendimentos condicionados pelas realidades circundantes, seriam uma possível resposta individual, ao modo de recepção do mesmo mundo-objeto. Tal concepção, podemos observar quando Oscar Castro García escreve em *Jakob von Uexkull. El concepto de Umwelt y el origen de la biossemiótica* (2009):

> (…) Um Umwelt que é próprio de cada organismo, e que constitui o mundo subjetivo do qual extrai significação a respeito da conectividade entre os signos locais e os signos de direção que constituem o espaço, e os "signos-momento" que constituem o tempo. (CASTRO GARCÍA, 2009, p. 89.)

Ainda objetivando compreendemos, um pouco melhor este "Estar-aí-no-mundo", relacionado com um "estar dentro" de uma bolha fenomenológica (Umwelt), vejamos como Martin Heidegger apresenta o conceito, "*ser-ahí"* (Da sein), en sua conferencia *O conceito de tempo* (1924):

> O "da sein" é o ente que se caracteriza pelo fato de ser-no-mundo. A vida humana não e algo assim como um sujeito que tem que realizar uma façanha habilidosa para chegar ao mundo. O ser-aí, entendido como um ser-no-mundo, significa, ser de tal maneira no mundo que este ser implica em manejar-se no mundo; demorar ao modo de um executar, de um realizar e levar a cabo, e também ao modo de um contemplar, de um interrogar, de um determinar considerando e contemplando. O se-no-mundo (*Da sein*), esta caracterizado como um "cuidar" (trato). (HEIDEGGER, 1924: 10).

[2] Termo oriundo dos fundamentos pedagógicos de Célestin Freinet, onde o professor, fora do pedestal do ensino tradicional, ao mesmo nível dos alunos, se apresenta como um colaborador e participante, na busca do conteúdo que se propõem a investigar.

Uma vez vista que esta citação de Heidegger, podemos dizer que: tanto o Umwelt, quanto o Da sein e o Trato[3], são conceitos que confluem se entrelaçando, para o sentido de que poderíamos situar o sujeito (artista-autor) no centro de uma intermediação de experiência (sujeito-objeto). Logo poderíamos admitir, que do lado de dentro desta situação, o mesmo desenvolve seu saber empírico.

Voltando agora, ao nosso "professor ideal" para o ensino da arte, ou pretendido para nossa proposta metodológica, o mesmo, em tese, não teria nenhum conceito previamente já conhecido e pronto para apresentar. No entanto, tal orientador, se permitiria, vir a conhecer, junto com seus alunos, através das praticas experimentais, os fenômenos que viessem a surgir na forma de conceitos construídos, ou de conhecimentos tácitos surgidos no *trato* com o mundo imediato de cada sujeito.

Vamos admitir também, uma atitude de descentralização de referencias, um desapego às referencias pré-estabelecidas juntamente com o uso, sem traumas, de um *estar-aí* com fronteiras e delimitações soltas e elásticas. Tal condição, nos permitiria conquistar um grau de liberdade imaginaria, uma ampliação da experiência do pensar e do referir-se, para em seguida, arrastar os possíveis conteúdos obtidos neste deambular estrangeiro, nesta outra forma de conhecer, vislumbrando uma retroalimentação para nossa área artística.

Para participar da nossa intenção metodológica destinada a orientação de trabalhos e processos artísticos, necessitamos de orientadores, ou facilitadores, que possam extrair possibilidades da realidade física e cultural da situação geográfica onde se encontram inseridos. Em suma, o ensino ou a orientação de praticas artísticas, requer orientadores/professores livres para experimentar as possibilidades do seu entorno, seu Umwelt, levando seus alunos/orientandos a conseguir identificar os conhecimentos e possibilidades artísticas, aqui compreendidos como fenómenos que podem surgir, *a posteriori*, quando mergulhamos em uma ação experimental.

Vamos agora a algumas considerações, ainda preliminares, antes de seguirmos com a Prospecção e Construção Poética. Apontaremos agora, algumas

[3] Sobre o conceito de trato, vejamos como Heidegger o define más adiante no mesmo texto: "Em certo modo eu mesmo sou aquele com o que trato, aquele de o que me ocupo, aquele ao que me ata minha profissão; e nisto está em jogo minha existência. As ocupações do ser-aí tem posto em cada caso o ser no cuidado, coisa que conhece ao fundo e compreende a interpretação dominante do ser-aí." Martin Heidegger, ibidem. p. 11.

ponderações sobre os alunos/orientandos que se apresentam normalmente aos professores e uma aula cotidiana. Desconsideramos então, aqueles estudantes pertencentes a primeira infância e ensino fundamental, salvo alguns casos, porque pela sua pouca idade, ainda não tiveram experiência suficiente para acumular uma produção de imagens significativas, em quantidade, posto que: é sobre este acúmulo de obras e ensaios visuais que se fundamenta nossa proposta metodológica. Estamos falando de um método que estaria mais adequado a ser aplicado no ensino da arte, em um nível mais aprofundado, do segundo grau em diante.

Concentramo-nos então, naquele aluno / orientando que já tenha atravessado as disciplinas referentes a apreensão das linguagens artísticas. Visamos aqueles que se encontram em uma fase de produção regular de configurações visuais. Queremos um sujeito da arte que já possua um caminhar, um acumulo de imagens próprias.

A Arte como una forma de conhecimento

> (...) O conhecimento tácito é em primeiro lugar, algo como uma forma de saber mais além do que se pode dizer.[4] (POLANYI , 1983, p. 17).

Antes de tudo, deveríamos considerar que este aluno / orientando que chega a nós com um bom volume de imagens, não é simplesmente uma página em branco; ele já possui algo que não sabe exprimir com precisão terminológica, mas sente que o tem. Neste caso, teremos de aceitar a relevância do fato, de o mesmo já ter produzido, livre e intuitivamente, tal acúmulo de imagens. Outro fato preponderante é que este conjunto de imagens são a prova cabal da existência de um conhecimento tácito, que aconteceu antes, tem a forma de um conhecimento que foi adquirido empiricamente. Vejamos como comenta Immanuel Kant, em *Crítica de La razón pura* (2012), sobre a qualidade desta forma de conhecimento:

[4] Tradução do autor. POLANYI, MICHAEL (1983). The tacit dimensión. Mass: Peter Smith, Gloucherter. p. 17.

> A experiência é um conhecimento empírico, quero dizer, um conhecimento que determina um objeto por percepções. É deste modo, uma síntese das percepções, que não esta contida ela mesma na percepção, senão que contem a unidade sintética da múltipla percepção em uma consciência; esta unidade sintética constrói o essencial de um conhecimento dos objetos e dos sentidos, quero dizer da experiência (não somente da intuição ou sensação dos sentidos). (KANT, 2012, p. 100.) (Tradução nossa.)

Como podemos perceber, Kant neste texto, argumenta que a todos é possível conhecer empiricamente. Tal conhecimento começa nas sensações que podem, mais tarde, organizar-se na forma de percepções, e estas percepções por sua vez, também pode *reorganizar-se, a posteriori,* e formar conceitos que sustentariam futuras ideias.

Queremos dizer, a constituição do conhecimento empírico estaria completa, no final de um processo mental que tem sua origem nas sensações que ocorrem na experiência do sujeito. Conscientes desta possibilidade de formar um conhecimento, ou de elevar-nos ao plano das ideias através da nossa experiência, podemos concluir, por analogia, que nosso aluno / orientando em questão, já possui algo que obteve na sua experiência e que tem dificuldade de exprimir em termos discursivos. Vejamos como aponta esta dificuldade, Johannes Hessen em sua *Teoría del Conocimiento,* (1925):

> O que singulariza a certeza intuitiva é, precisamente, que não se pode ser provada de um modo logicamente convincente (discursivo), universalmente valido, senão que somente pode ser vivida pelo sujeito que intui (...) Muitas das objeções que se apresentam contra a intuição e o conhecimento intuitivo, foram originadas porque quem as propõe não distinguem adequadamente entre o que é a objetividade e o que é a validade universal do conhecimento. (HESSEN, 1925, p. 114.) (Tradução nossa.)

De posse desta referencia, podemos dizer que o que falta ao nosso aluno / orientando não se trata de conteúdo, posto que este já chega a nós cheio de suas certezas intuídas, mas sim, poderia ser a ele bem útil, conhecer as estruturas do modo discursivo para apresentar suas imagens em um contexto de aceitabilidade acadêmica. Finalizando esta consideração que aponta o conhecimento empírico como uma forma de se atingir ideias, poderíamos concluir por similaridades estruturais que: “A arte entre varias outras possibilidades de conhecimento, é mais uma forma especifica do mesmo”. Diante destas ponderações compreendemos

então, a necessidade da concepção de uma metodologia especifica para a orientação de processos artísticos, que adeque e leve em conta, esta qualidade inerente do fazer artístico.

A academia de arte e o sistema discursivo

O que poderia acontecer quando este nosso aluno/orientando, com seus conhecimentos intuitivos / empíricos, ingressa no sistema oficial do ensino artístico?

Sem nenhum embaraço devemos supor uma dificuldade inicial que não seria restrita unicamente a ele. Todo o sistema de arte sofre uma subvaloração quando se encontra situado em um ambiente, exclusivamente, acadêmico. A ausência da forma discursiva, presente na narratividade dos artistas envolvidos com o processo educativo / cientifico, na maioria, as vezes, é usada como argumento convincente para distanciar o fazer artístico juntamente com suas imagens, dos campos temáticos considerados, "mais sérios" e relevantes no próprio ambiente acadêmico.

Vejamos como escreve Michael Polanyi em "*The Tacit Dimension"* (1966), sobre como una expressão artística pode ser incompreensível ao modo discursivo, ou modo de validação universal de um conhecimento. Tal como também, já havia apontado Johannes Hessen, sobre a dificuldade de sustentação académica, de algo baseado no saber tácito:

> (…) Claramente, os significados são os produtos informais de uma integração tácita na qual, um ponto de vista incorporado provem das pistas subjetivas para um todo (...) Vivemos dentro de nossa consciência auxiliar, assim como fazemos com o nosso próprio corpo. Todos os agentes conscientes confiam em um corpo. Para um intelecto incorpóreo, que não tem experiência com a dor, ou a luxuria, ou o conforto, as palavras das linguagens mais naturais poderiam ser incompreensíveis. (POLANYI, 1966, p. 14.) (Tradução nossa.)

É compreensível que tudo que escapa a este formato usual na academia e nas ditas "Ciências", nos pareça incompreensível. Até mesmo para a Filosofia, tal fato, seria de difícil compreensão posto que: Tudo o que não se adequa a um sistema de linguagem, assim como podemos observar na filosofia pós-socrática[5],

[5] Caberia aqui recordar que todos os filósofos pré-socráticos, faziam uso da intuição e do devaneio poético, nem por isto, suas ideias deixaram de ter validade, por exemplo: Os pitagóricos afirmavam "tudo é número", frente ao que podemos verificar nas linguagens matemáticas e dos computadores, eles não estavam totalmente equivocados, não?

termina sendo relacionado com a metafísica. Vejamos um exemplo desta atitude quando Ludwig Wittgenstein escreve no seu *Tractatus Logico – Philosophicus,* (1921), sobre o limite da linguajem como expressão do pensamento, "como propõe", dentro do âmbito de sua formulação discursiva, ou seja, da lógica, segundo "seu tratado":

> Todo o significado do livro pode resumir-se, em certo modo, ao seguinte: Tudo aquilo que pode ser dito, pode se dizer com clareza: e o que não se pode falar, melhor é calar-se. Este livro quer traçar uns limites ao pensamento, ou melhor, não ao pensamento, senão a expressão dos pensamentos (...). (WITTGENSTEIN, 1921, p. 14.)

Deste modo, tudo o que não se pode dizer, em termos de sistema de linguagem logica, termina lançado ao campo da metafisica. Queremos dizer, melhor calar-se. Neste sentido, o ambiente da metafisica seria um lugar-deposito. Lugar de coisas "que não se pode falar", tais como: O amor, deus, a questão do gosto, o quanto dói a dor do outro e também, no meio de todas estas coisas intratáveis, todo o sentido tácito do conhecer através da experiência artística. Tais coisas imensuráveis, o que não podem ser ditas, não são admissíveis no âmbito da logica. Dai se origina a noção, que alguns de nós aceitam, de que como "Ciência", a arte seria algo muito frouxo, uma quase ciência, enquanto a musica, esta sim, seria a arte maior em função do fato de poder ser reduzida a códigos exatos, similares aos que podem ser comprovados e replicados nos procedimentos discursivos e científicos.

Diante de tal juízo e destino que projeta a Arte para a periferia do campo cientifico, imposto pelo ambiente acadêmico, onde reina absolutamente o sentido lógico-discursivo, a Arte, assim como tudo o que pode possuir e não se pode dizer, seguem sofrendo uma subvaloração deste juízo anacrônico. Porem, o que nos salva e reinflama nossas pretensões em seguir participando do contexto acadêmico, é que há um discurso contrario, uma antítese para todo este rigor acadêmico-discursivo, ao qual nos referimos até este momento. Alguém, oriundo da filosofia e que nega toda certeza da Ciência, nos conforta. Vejamos como escreve Friedrich Nietzsche em *Sobre la Verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento* (2010):

> (…) o pesquisador constrói sua choça junto a torre da ciência para que possa servir de ajuda e encontrar ele mesmo, proteção sob este baluarte já existente. De fato necessita de proteção, posto que existem forças terríveis que constantemente o ameaçam e que se opõem a verdade cientifica, ”verdades” de um tipo completamente diferente, com diversas etiquetas. (NIETZSCHE, 2010, p. 34.)

De fato, toda esta lógica, atrelada a seu correspondente análogo, diga se o sistema discursivo, assim como as simplificações científicas sobre a complexidade da realidade, são os fundamentos “convincentes” sobre os quais, se ergue *a torre da ciência*. Podemos então dizer, que a ciência, assim como todos os sistemas que convencionam e instituem as grandes verdades, não gozam de plena e absoluta estabilidade. Daqui por diante, e possível suspeitar que possam existir gretas nesta estrutura, aparentemente, tão solida. Reanimemo-nos com este frescor intelectual, daí então, podemos seguir com nossos apegos afetivos aos conteúdos tácitos. Conteúdos que, por muitas vezes, escapam destes aparatos de juízo porque são muito complexos para acomodar-se dentro dos modelos simplificadores dos métodos “da ciência exata”. Para reafirmar esta fragilidade dos métodos científicos e de criação de verdades, frente a complexidade dos objetos do mundo, não podemos evitar em recorrermos, mais uma vez, a um outro momento onde escreve Friedrich Nietzsche em *Sobre la Verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, (2010):

> O que é então a verdade? Uma hoste em movimento de metáforas, metonímias e de antropomorfismos. Em resumidas contas, uma soma de relações humanas que foram realizadas, extrapoladas e adornadas poética e retoricamente e que, depois de um prolongado uso, um povo considera firmes, canônicas e vinculantes; as verdades são ilusões que se esqueceram o que são; metáforas que foram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua gravação e não são agora, já consideradas, senão como mero metal. (NIETZSCHE, 2010, p. 13.)

Quando damos conta desta inquietante compreensão sobre tais imprecisões, o que seriam então as verdades e certezas científicas, senão produtos de ensaios ficcionais que conseguem galgar a este status, através de convenções e sedimentações culturais al longo do tempo.

Considerando as teses racionalistas que sustentam as certezas cientificas e o seu subproduto mais imediato, a discursiva, orientamos agora nossa atenção para a antítese disto, ou outros argumentos fundamentados nestas pontuações de

Nietzsche que venham a proporcionar algum alivio para os alunos e professores de arte no ambiente académico. Vamos então ao ponto.

Um argumento para uma convivência responsável

Depois de todo este transito entre teses e suas possibilidades de antíteses que atravessam os campos do conhecimento tácito e discursivo, poderíamos vislumbrar uma possibilidade de síntese entre estas contradições. Tal hipótese estaria circundando uma noção de ausência de dominação permanente de nenhum destes extremos. Tais posições radicais e antagônicas seriam os elementos contrastantes que magnificam nosso olhar sobre as imagens artísticas. Queremos dizer: acreditamos que estas contradições sempre continuarão existindo e formam as partes indispensáveis da unidade estética tão valorizada por Heráclito. Podemos conhecer através dos contrários. Neste sentido, a existência de contradições, seriam as condições fundamentais ao conhecer, e não posicionamentos extremos a serem escolhidos, exclusivamente, como base para atitudes fixadas.

Inicialmente devemos considerar que ao escrevermos esta intenção metodológica, estaríamos, a princípio, cometendo um grave delito, um erro de fundamento frente aos métodos comuns às ciências exatas. Para tal transgressão, fomos animados por informações oriundas das nossas intuições e conhecimentos tácitos, obtidos no âmbito da nossa experiência como professores e alunos de artes visuais. Com isto, estamos comprometidos, a principio, com coisas que não se podem medir com precisão, posto que: o intuir e o conhecer tacitamente, é parte natural de nossa realidade profissional, portanto, simplesmente tomamos esta atitude. Estamos conscientes dos riscos que contem este ímpeto cego (Drang)[6] que alimenta nosso gesto. O pensamento artístico é flexível, tanto pode fazer uso da intuição ou de um saber empírico, quanto também pode laçar mão de estruturas racionais para ordenar os possíveis Campos de Imaginação Material que se podem construir, com base na conhecida *Imaginação Material* de Gastón Bachelard.

O gesto artístico carrega dentro de si, duas possíveis qualidades da ação intelectual, a intuição e a razão, que consequentemente se situam na base dos

[6] Drang provem do alemão que se traduz em "ímpeto cego". O termo "Sturm und Drang" foi usado pelo movimento artístico-literário que caracterizou o conhecido Romantismo alemão. O nome deste movimento que se origina da peça teatral homónima, escrita por Friedrich Maximilian Klinger em 1776.

antagonismos que dão origem a vários problemas de convivência e de intolerância.

Caberia então para nossa proposição metodológica, estabelecer um discernimento destes momentos diferentes, teremos que distinguir com clareza os tempos da liberdade criativa e o da necessidade de ordenação discursiva. Deveríamos permitir uma circulação natural entre momentos distintos que demandam atitudes, também diferenciadas, regidas a cada vez, pela intuição e ou pela a razão.

Quando o aluno ou orientando, se submete ao sistema acadêmico do ensino das artes, ele estaria ingressando com seu conhecimento tácito, e caberia a escola de arte, por sua vez, através do seus sistema pedagógico, oferecer os elementos reguladores e amplificadores destes conteúdos pré-existentes. Neste caso, o sistema pedagógico da escola, estaria sujeito às necessidades do aluno, e não o contrário.

Pelo que sabemos até agora, a escola estabelece seu sistema e conteúdos disciplinares, cabendo ao aluno, adaptar suas especificidades a este ambiente nivelador que suplanta suas diferenças individuais. Recordamos aqui que um aluno de arte, não é uma página totalmente em branco, ele não seria um mero suporte para nossas pretensões estéticas, ele já seria algo substancial e específico quando se apresenta a nós. Caberia então, aos professores / orientadores de arte, incorporar um perfil mais tolerante, visando admitir este descentramento que atravessa ambos os sujeitos da arte. Deste modo acreditamos que estaríamos estabelecendo uma metodologia mais aberta, tanto como sujeitos demandadores quanto proponentes de diversos processos educacionais simultâneos. Neste novo ambiente do ensino ou de orientação em artes, os professores não teriam um programa geral para todos os alunos, mas sim, teria que desenvolver um programa específico para a inclinação poética[7] de cada aluno. Seu sistema de ensino deixaria de ser homogêneo, para fragmentar-se em uma heterogenia diversificadora.

Voltando ao conflito entre o intuitivo e o racional, poderíamos dizer que seria sobre este transito duvidoso, neste espaço intermediário entre polos de atitudes antagônicas, se encontra a substancia que vamos tocar com nossa proposta

[7] Fazemos uso do termo "*inclinação poética",* no sentido freudiano, por admitir que a poética seria algo em processo, similar ao processo de identificação, que é dinâmico e móvel, sempre em mutação, que somente se cristaliza com o desaparecimento do sujeito-autor.

metodológica. Sobre esta dualidade inerente a dimensão do humano, vamos observar o que Friedrich Nietzsche escreve em *El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo. (*2007):

> Muito se haveria ganhado no âmbito da ciência e da estética, se alcançássemos, não só a compreensão logica, mas também, a imediata certeza intuitiva de que a evolução da arte esta ligada à duplicidade[8] do apolíneo e do dionisíaco; do mesmo modo que a reprodução da vida depende da dualidade dos sexos, coexistentes no meio de uma luta perpétua somente interrompida ocasionalmente por tréguas de reconciliação. (NIETZSCHE, 2007, p. 99.) (Tradução nossa.)

No caso da Prospecção e Construção Poética, não se trata de admitir a superioridade de uma forma de conhecimento sobre a outra, nem de negar a validade de uma em detrimento da outra, mas sim de tentar encontrar um modo de convivência entre estas diferenças. Sobre o dilema entre a necessidade de optar entre a razão e a emoção que sofrem nossos hipotéticos alunos e professores da arte, observaremos o que Friedrich Nietzsche escreve, mais uma vez em *El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo*, (2007: 36*): "Ha periodos em que o homem racional e o homem intuitivo caminham juntos; um angustiado diante da intuição, e o outro zombando da abstração; é tão irracional o ultimo quanto pouco artístico o primeiro".* Podemos entender que o autor fala da impossibilidade em unir ambas condições. Para o caso do nosso método, encontrar uma possibilidade de abordagem do processo imaginativo-artístico que contemple estas oposições, não seria forçar uma convivência entre tais atitudes que são naturalmente são imiscíveis. As diferenças e incompatibilidades seguiriam existindo. Pensamos, a princípio, em propor uma ponderação elaborando a seguinte pergunta: Em que momento, seria mais adequado e cómodo, para cada uma destas atitudes, assumirem o protagonismo no cenário do processo de criação e da apresentação das imagens artísticas? Para este fim, a princípio, deveríamos distinguir e atrelar estes momentos com suas necessidades específicas.

Queremos dizer que entre o fazer e o pensar analiticamente uma imagem artística, em tese, haveria uma possibilidade de mudança de atitude. Uma troca

[8] O termo "*duplicidade"* vem do fato de que: tanto Apolo quanto Dionísio se revezam na posse e ocupação, entre o inverno e o verão, do trono do santuário de Delfos. Tais divindades antagônicas ocupam o mesmo lugar, porém em tempos distintos, um cede espaço ao outro, em um revezamento anual.

conveniente e adequada no papel do sujeito-autor, podendo optar entre o caráter dionisíaco ou apolíneo, nos pareceria cair bem. Deste modo, o sujeito-autor não estaria comprometido de modo absoluto e definitivo com nenhuma destas duas qualidades. Quem demandaria esta mudança, seria o momento e contexto no qual se encontraria o Sujeito-autor. Quando lhe fosse solicitado pensar e construir uma narrativa sobre sua imagem, uma atitude apolínea seria mais adequada. Quando se tratasse de realizar o gesto de criação, na intimidade do atelier, um brinde a Dionísio seria mais oportuno.

Sobre a possibilidade de aplicação do conceito de imaginação material

A princípio, para fazermos uso do conceito de *Imaginação Material,* como mais um recurso para se conhecer melhor o nosso aluno/orientando, também podemos nos remeter aos quatro elementos que Gaston Bachelard empregou, tais como a terra, o fogo, a agua e o ar. Para organizar estes conceitos, agora na forma de *Campos de Imaginação Material* que poderiam em tese, transbordar estes limites iniciais que propomos, antes de entrarmos nas possibilidades de identificação destes mapas-sujeito, vamos a uma ponderação que consideramos importante. Mais além destes quatro elementos materiais já citados, outra oportunidade de conformação e enriquecimento destes campos, estaria na possibilidade de considerarmos o *Umwelt* que envolve os sujeitos em questão. Poderíamos investigar quais materiais ou condição material, são abundantes no entorno que envolve cada sujeito, para posteriormente atribuir importância significativa a estes elementos e supor como eles poderiam afetar a imaginação do mesmo. Suspeitamos que cada ambiente, em sua diferença, imprime de modos diferenciados, marcas profundas no imaginário de cada sujeito. A região do Saara, ou da selva amazônica, ou mesmo da tundra canadense, poderiam oferecer diversas formas de combinações imaginativas, de misturas, e de interpretações. Diferentes impressões oriundas das condições materiais dispostas na paisagem natural de cada lugar, saltariam a nossa vista se relevamos estas considerações. Mesmo exagerando um pouco nas simplificações de nosso exemplo, acreditamos na sua suficiência para demonstrar, superficialmente, como cada Umwelt, próprio de cada grupo de sujeitos, possibilitaria uma formação ampliada e proliferativa de novos Campos de Imaginação Material. Dar importância às condições próprias de cada lugar, onde

também se encontram inseridos cada sujeito, corresponderia a iluminar seu imaginário com o conhecimento que cada modo de recepção permite sobre estes fragmentos da realidade. Deste modo, estaríamos atravessando a interpretação que cada sujeito ou grupo, fazem do entorno que afeta e desenha seus Campos de Imaginação.

A formação dos Campos de Imaginação Material

Para obtermos um discernimento mínimo, entre a necessidade inerente a um estudante em atuar emocionalmente ou racionalmente, para que nos permita, mais tarde, indagar sobre adequação destes momentos e de suas respectivas atitudes, teremos antes, que conhecer melhor o nosso aluno/orientando. Para abrir uma possibilidade de identificar seu saber tácito e os conteúdos conceituais, significativos e imaginativos que o aluno já traria consigo quando entra no ambiente acadêmico, teremos que organizar um programa que contemple a analise e a identificação destes possíveis conteúdos. Tal pratica, deveria ocupar a fase inicial de este nosso novo programa disciplinar Prospectivo. Assim, o nomearíamos para enfatizar e compreender que se trataria de um método de abordagem, um modo de tocar os conteúdos tácitos dos alunos. Tal programa deveria possuir um caráter aberto, para que fosse capaz de acompanhar a dinâmica de mudanças natural do processo de identificação de cada aluno. A esta fase de analise, onde o orientador juntamente com seus orientandos, seriam o publico ouvinte de um seminário, no qual, cada participante apresenta sua produção visual em uma ordem cronológica, vamos então nomear de: fase de Prospecção de Sentidos.

Tomando agora como referencia, mais uma vez, o conceito de *Imaginação Material* de Gastón Bachelard, que em tese, nos permitiria relacionar as imagens artísticas apresentadas pelo seminarista, com as substancias mitológicas fundamentais que permeiam seu imaginário, observaríamos as recorrências formais e conceituais que suscitariam a terra, o fogo, a agua e o ar. Em seguida com a discursão coletiva e a evidencia destes conteúdos e relações, uma vez que fossem admitidos em acordo com o seminarista, poderíamos passar então para a fase da organização dos *Campos de Imaginação Material.*

Para a ordenação desta cartografia substancial, de cada aluno-orientando, a princípio, vamos construir um esquema gráfico, (figura 01), onde seria possível apontar a intensidade de recorrência dos quatro elementos da *Imaginação Material.* Recordamos então que esta seria uma proposta básica, um ponto de partida, caso existam outros campos de recorrências imaginativas que se mostrem relevantes, deveríamos redesenhar o gráfico primário, acrescentando um quinto, sexto, ou mais *Campos de Imaginação Material*, a medida da necessidade do contexto geral que se apresenta no seminário.

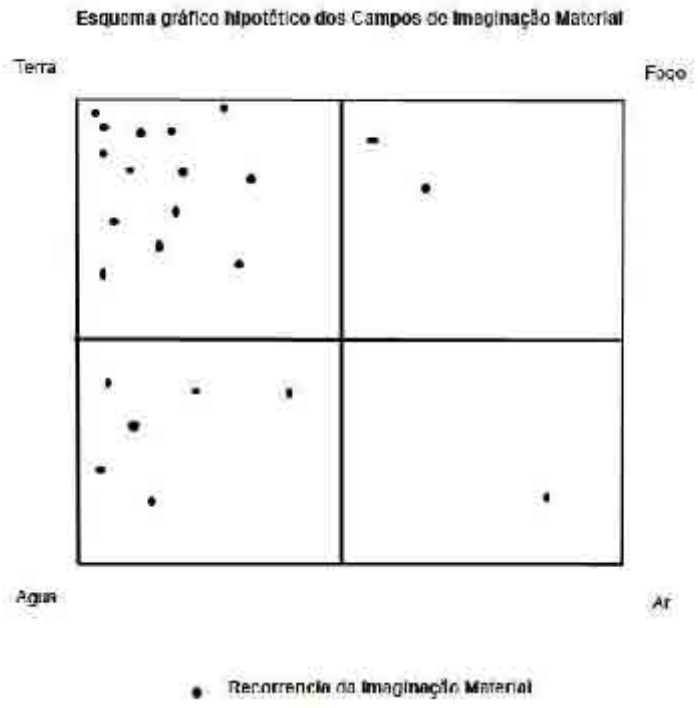


Figura 01. Conformação dos Campos de Imaginação Material de um hipotético aluno.

Ainda se tratando do presente gráfico para um sujeito hipotético, poderíamos aproveitar a ocasião, e apontar alguns aspectos que poderiam ser uteis para a compreensão deste procedimento de estruturação da análise. Uma interpretação possível, que podemos conferir neste gráfico esquemático, seria uma quantidade considerável de recorrências no Campo de Imaginação Material que se referem à terra, logo seguida em quantidade menor, encontraríamos as correspondências com o campo da agua, até a observação de poucas recorrências nos campos que comportam as Imaginações Materiais do fogo e do ar. Vejamos o que poderíamos suscitar observando o gráfico:

1- Há uma importante inclinação à Imaginação Material da terra e suas subjetividades conceituais e semânticas.
2- Também é relevante uma empatia pelo Campo de Imaginação Material da agua e possibilidades de hibridismos imaginativos entre a terra e a agua.
3- A maior recorrência nestes campos poderia apontar uma proximidade com as questões exclusivas do gênero feminino. Estes campos, já trariam em si mesmos estas possibilidades de correspondências imaginativas.
4- Poderíamos também dizer que ha uma preferencia por pela horizontalidade e densidade material, posto que: estes elementos que dominam os Campos de Imaginação, por sua maior recorrência em quantidade, também suscitariam estas condições.
5- Poderíamos ainda acrescentar que: há uma predileção pelo sentido amorfo, uma vez que tanto a terra quanto à agua, são materiais moldáveis. Uma ênfase nas formas não fixas e na possibilidade imanente de mudança também poderíamos apontar. Daí poderia remeter-nos aos conceitos de Dinâmica e Ausência de Estaticidade.
6- As áreas do gráfico correspondentes aos elementos fogo e ar que apresentam poucas recorrências, poderiam indicar também, uma forte inclinação à irrelevância, ou distanciamento de referencias conceituais como: Leveza, Imaterialidade, Verticalidade, Transcendência e voo Imaginativo.

Tal exemplo que demonstramos, seria somente um inicio, uma analise primeira que poderia ser acrescentada de muitas outras subjetividades que um sujeito poderia apresentar através de seu discurso sobre suas imagens. Esta elaboração gráfica e suas possíveis pontuações escritas, seriam os produtos imediatos obtidos pelo professor/orientador, construídos durante os seminários.

Ao termino do referido seminário, o orientador teria um mapeamento da produção visual do orientando e de suas possíveis correspondências conceituais e imaginativas. De posse destas indicações iniciais, o orientador, já teria algumas ponderações para apoiar, a elaboração do projeto artístico que norteariam as ações futuras do orientando.

Proposição do projeto artístico

Melhor dizendo, o que podemos fazer em termos de dinâmica de projetação, com estes mapas-sujeito, como poderíamos ativar estes campos específicos da Imaginação Material, restrito a cada sujeito? Quem sabe seria este o momento mais adequado para introduzirmos algumas formalidades acadêmicas? Ou alguns elementos indispensáveis e habituais da discursiva para que o entendimento do projeto pudesse ter validade universal, ou ser melhor compreendido e compartilhado por outros sujeitos. Para fazer frente a esta possibilidade de orientação, vamos propor alguns instrumentos, alguns recursos de formatação, para viabilizar a confluência destes campos imaginativos do orientando, objetivando direcionar estas substâncias para uma precipitação material configurada na realidade na forma de uma imagem. A este resultante desta ilustração de conceitos e sentidos apriorísticos, chamaremos de imagens artísticas consequente de uma ação projetada. Aqui recordamos da necessidade de, em algum momento, passarmos a realização material. Caso não nos ocupemos desta materialização, estaríamos presos a uma armadilha, atados a um circulo vicioso do conceito sobre conceito, uma situação que em si mesma, já é vazia como presença física e participante do mundo. Considerando que quando fazemos uso do termo escrito ou falado como mero conceito, poderíamos entender que um conceito, em si mesmo, já seria algo vazio, seria uma coisa que carece de presença visual. Portanto, necessitamos de uma de uma presença material-visual, lançada no mesmo espaço onde também se inscreve o corpo do sujeito-autor para que façamos a passagem da teoria para uma pratica. Deste modo, vinculamos a imagem com seu autor para estabelecer uma responsabilidade autoral sobre o fato estético.

Tal ação estratégica, ou proposição pedagógica, encaminharia o orientando a uma necessidade de construir um percurso narrativo sobre sua obra, posicionando-se com uma argumentação própria em defesa e sustentação de seu fato visual. Com esta atitude, o aluno/orientando, teria que conviver criticamente com seus companheiros e professores. Esta estratégia permitiria, em tese, uma preparação para uma interação critica com seu contexto cultural mais próximo. De fato, em um momento futuro depois de atravessar o ambiente acadêmico, o mesmo terá que conviver e subsistir, com e no, sistema geral da arte, onde devera mover-se, apresentar, sustentar e convencer a outros interlocutores, das qualidades

intrínsecas e contextuais das suas imagens.

A função dos recursos teóricos e de sentidos presentes no projeto artístico teria o objetivo de provocar e suportar a realização de uma imagem, algo que teria sua origem no próprio conhecimento tácito do autor, porém como imagem inserida na realidade, um fato artístico, poderia viabilizar uma sequencia de análises, *a posteriori*, e possivelmente um redesenho do projeto primeiro. Tais recursos se caracterizariam como falsidades ficcionais, um projeto artístico como expressão discursiva, constrói uma ficção, ou falsificação útil pata a vida como aponta Hans Vaihinger en *La voluntad de ilusión en Nietzsche* (2010):

> (…) Os juízos mais falsos (entre os que se classificam os juízos sintéticos a priori) são os mais indispensáveis para nós; sem dar validade às ficções logicas, sem medir a realidade pelo mundo puramente imaginário do condicionado, o "idêntico em si mesmo", sem uma continua falsificação do mundo mediante o número, o homem não pode viver: A renuncia aos falsos juízos seria uma renuncia a vida. (VAIHINGER, 2010, p. 69.) (Tradução nossa.)

Observando, sem restrições, este novo argumento e admitindo que algumas falsidades pudessem vir a ser uteis, o projeto artístico como um plano ensaístico para algo, ainda por vir, como um recurso simplificador, regulador e nivelador, permitiria, em tese, tocar a realidade. Poderíamos fazer uso de recorrências formais, materiais, conceituais e até mesmo de técnicas, suscitadas pelos Campos de Imaginação Material, como ponto de partida para a organização do projeto artístico individual.

Neste sentido, estaríamos fazendo, assim com faz a ciência. Queremos dizer, em verdade, estamos fazendo um uso discriminado dos nossos conteúdos e conhecimentos tácitos, sob a pele, ou melhor dizendo, travestidos de uma estrutura organizacional que nos remete, em sua aparência, aos costumes e normativas, próprias da discursiva acadêmica.

Fingir-se seria então, um modo de sobrevivência recorrente em todos os níveis da natureza, nós não somos tão diferentes e especiais como imaginamos. Não conseguimos escapar desta condição. Também aplicamos estes recursos como todas as coisas vivas, disfarçamos, mimetizamos e criamos ficções para seguirmos vivendo.

Voltando à questão da sobrevivência do sujeito-artista visual no ambiente das artes, e diante deste incessante ir e vir entre saberes tão contraditórios que nos obriga participar deste transito duvidoso e leviano, é que necessitamos e consideramos a possibilidade de uma convivência tolerante que estaria, mais além, das convenções cientificas que conhecemos. Vejamos como Ued Maluf aponta a desvinculação aos cânones da ciência determinista em *Cultura e Mosaico – Introdução à teoria das estranhezas* (2002):

> (…) no inicio do século XX, com as revoluções científicas da teoria da relatividade e da mecânica quântica, por meio delas, com efeito, de modo especial, como indicado pela mecânica quântica (principio das incertezas), é que se inaugurou a era das incertezas na ciência. (MALUF, 2002, p. 57.)

De fato, vivemos agora sob a égide da incerteza, estamos envolvidos em um âmbito onde tudo "pode ser" uma possibilidade relativa que não se impõe, a principio, como absoluta. Voltando ao nosso professor/orientador, mais solto no mundo, agora poderia admitir varias atitudes e referencias simultâneas, vamos então ajudar nosso aluno/orientando a transitar com liberdade entre as diferenças teóricas que possam ser apresentadas no seu caminhar. Vamos facilitar a organização de sua própria ficção, ou melhor, dizendo, a construir seu projeto artístico centrado nas suas empatias, experiências e modos de recepção do seu objeto-mundo.

Este projeto teria como referencia seu próprio campo imaginário e ficcional. Deste modo e segundo estes princípios, não deslocaríamos nada de estrangeiro para o âmbito do imaginário do sujeito, muito pelo contrario, buscaríamos potencializar as relações imaginativas pré-existentes, conteúdos próprios e naturais de cada individuo, uma vez que: O imaginário que cada um carrega consigo, já é de saída, o bastante significante para o mesmo.

O projeto em si

Não consistiria em nenhum esforço sobrenatural, a elaboração de um projeto de "pesquisa" em artes. Podemos aplicar alguns procedimentos comuns e recorrentes no sistema discursivo para sermos admitidos, quase sempre com ressalvas, no sistema acadêmico. Queremos dizer que o formato usual de um projeto acadêmico, não tem nenhuma incompatibilidade com os artistas visuais.

Definir um campo temático, apresentar, estabelecer algumas hipóteses, imaginar e escrever algumas etapas necessárias para sua execução, propor um plano de trabalho e um orçamento, aplicar, experimentar e analisar as informações, escrevendo um texto conclusivo, não constituem tarefas totalmente estranhas aos artistas visuais. Enquadrar um projeto de investigação em artes, neste formato, não chega a ser um problema, tal disciplina somente poderia ajudar na comunicação dos conteúdos tácitos que possuímos.

Uma vez concluídos o gráfico dos Campos de Imaginação Material e suas possíveis anotações, seria prudente, para o orientando, antes de começar a propor seu campo temático de investigação, tentar relacionar uma bibliografia inicial, para aprofundar-se no tema. As relações históricas e conceituais possíveis, até este momento, poderiam ajudar na formação destas referencias.

Desta altura do processo em diante, a tarefa do professor/orientador, se resumiria em acompanhar a elaboração do projeto artístico e observar sua viabilidade pratica. Isto não impede que o orientando faça mudanças que entenda como necessárias no futuro, uma vez que: um projeto artístico difere, em muito, dos trabalhos dos engenheiros.

Um projeto de pesquisa em artes se trata somente de alguns parâmetros iniciais de onde se pode partir. O caminhar no âmbito das artes visuais é cheio de bifurcações e de possibilidades, muitas vezes imaginamos chegar a uma praia e tocamos outra, neste caso não teríamos problemas, reorientamos o percurso projetual e seguimos a diante.

Apontamos aqui, que as referencias bibliográficas de um projeto desta natureza, não poderiam ser pré-determinadas em sua totalidade. Sua formação continua estaria ligada as necessidades do percurso da pesquisa. Queremos dizer, não há uma bibliografia completa de saída, tal completude se forma durante o processo investigativo. Cada projeto, uma vez que fosse centrado nas especificidades de um sujeito, também especifico, desaguaria inevitavelmente em uma bibliografia própria.

Lembramos ainda que: seguindo as correspondências estéticas que uma *Analise Comparada* poderia apontar, o orientando na elaboração de seus Campos de Imaginação Material, e de seu projeto, poderia ainda acrescentar a indicação de

alguns artistas visuais, de qualquer recorte histórico que também estivessem tratando de conteúdos ou temas similares. Deste modo, também estaríamos organizando um contexto cultural de referencias, que em ultima instancia, estaria permitindo citações que formariam seu campo de jurisprudência histórica.

Há de ser breve a duração de um programa disciplinar

Para finalizar deveríamos recordar que nada é permanente em um *Umwelt*. Nos contextos culturais, sociais e biológicos, nossos possíveis *Umwelts*, onde poderíamos estar inseridos, seja como alunos ou professores, as coisas não são permanentes, tudo é dinâmico. Os professores de linguagens e poéticas artísticas deveriam estar atentos aos sons, aromas e cores de cada primavera. A cada inicio de ano letivo, tudo muda e nós, simplesmente seguimos o fluxo. Nosso destino seria o de orientar para a superação. A vida é uma luta permanente e a arte, também, não escapa desta condição natural.

REFERÊNCIAS

CASTRO, G. O. (2009) Jakob von Uëxkull - El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

GORDON, Theodore, Jay. (1999) *Método de Impacto Cruzado.* Washington:

Millennium Project del American Council for the United Nations University.

HEIDEGGER, Martin. (2014) [1924]. *El concepto de Tiempo*. Conferência pronunciada ante *la Sociedad Teológica de Marburgo*, Alemanha, julho de 1924. Tradução e notas de Pablo Oyarzun Robles. Edição eletrônica de www.philosophia.cl. Escuela de Filosofia Universidad ARCIS, 28 de abril de 2014.

HESSEN, Johannes. (1925) *Teoría del Conocimiento*. Colonia: Universidad de Colonia.

KANT, Immanuel. (2000) [1781] *Crítica a Razão Pura.* São Paulo: Nova Cultural.

MALUF, Ued. (2002) Cultura e Mosaico – Introdução à teoria das estranhezas. Niterói: Eduf.

NIETZSCHE, Friedrich. (2007) El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo. Madrid: Biblioteca Nueva.

NIETZSCHE, Friedrich. (2010) *Sobre la Verdad y Mentira en Sentido Extramoral.* Madrid: Editoriales Tecnos.

POLANYI, Michael. (1983) *The tacit dimensión.* Gloucherter, Mass: Peter Smith.

VAIHINGER, Hans. (2010) *La Voluntad de Ilusión de Nietzsche.* Madrid: Editorial Tecnos.

WITTGENSTEIN, Ludwig. (2014) [1922] *Tratactus Logico-Philosophicus.* Edición Electrónica de Escuela de Filosofía ARCIS.

ARTE E CRIAÇÃO: JORNADAS DE UM *TRICKSTER*

John C. Dawsey
Universidade de São Paulo

Nota preliminar

Convido os ouvintes a uma viagem: uma discussão sobre arte e criação. Nosso guia, o deus grego Hermes, um *trickster* ou trapaceiro afeito às jornadas. Uma curiosidade: em jogos de cartas de tarô, Hermes é o padrinho do mago. O mago dos arcanos, a carta número um. O mago reúne características de um ser criativo, trapaceiro, orador, sábio, caminhante e aventureiro. Ele também tem um lado sombrio, pois conhece os submundos e os caminhos que levam aos reinos dos mortos. Tem afinidades com os artistas e se associa à cabala.

Em campos acadêmicos me inspiro particularmente na antropologia de Victor Turner e no pensamento de Walter Benjamin. Chama atenção as finidades entre Benjamin e Turner. E, ainda, o interesse desses dois pensadores em questões evocadas pelas imagens do deus Hermes e do mago do tarô. Curiosamente, ambos se inspiram parcialmente em correntes do misticismo judaico, na cabala, no caso de Benjamin, e no hassidismo, no caso de Turner. Na cabala, Benjamin encontra uma concepção de linguagem como ato de criação. E a ideia do *Tikun*, o dogma cabalístico de que todos serão salvos. No hassidismo de Martin Buber, Turner encontra a ideia de *communitas*. As afinidades entre Walter Benjamin e Victor Turner chamam atenção. Ambos procuram focar processos criativos. Ambos produzem um deslocamento do lugar olhado ou vivido das coisas: somos levados a ver o mundo a partir de suas margens. Em ambos, a experiência das passagens, a busca da experiência marcante. Em ambos, o método do desvio, do *trickster* ou trapaceiro.

A seguir, no registro do *trickster*, quero explorar a ideia de que processos de criação podem envolver não apenas o deslocamento às margens, mas, ainda, um duplo deslocamento, às margens das margens. Essa ideia, que se inspira especialmente no pensamento de Benjamin, também ilumina algumas das discussões mais interessantes de Turner.

Um detalhe: nessa apresentação não pretendo focar processos criativos que se restringem às atividades de indivíduos (por ex., tais como vemos nas análises de *flow* de Mihalyi Cszinkszentmihalyi). Nos rastros de Benjamin e Turner, as atenções se dirigem aos movimentos surpreendentes da vida social. E aos processos que envolvem a criação de universos sociais e simbólicos.

Inicio com uma discussão sobre processos de criação. A seguir, uma discussão das afinidades entre Benjamin e Turner. Três delas se evidenciam nesse ensaio: 1) ao realizarem uma arqueologia da experiência, Turner encontra a experiência do liminar, e Benjamin a grande tradição narrativa; 2) ao discutirem transformações que acompanham o capitalismo industrial, Turner fala de um *sparagmos*, ou desmembramento das formas de ação simbólica; e Benjamin da ruina da experiência e do estilhaçamento da tradição; e 3) na busca por formas de reconstituir uma experiência, as atenções de Turner se dirigem às formas *liminóides* de ação simbólica, e as de Benjamin às novas formas narrativas. No final da apresentação, uma nota sobre o trajeto percorrido.

A criação do mundo no registro do *trickster*

Em seu "Mito da criação" (*Creation myth*) o filósofo e crítico literário Kenneth Burke escreve:

> No princípio havia o Nada universal.
> Então Nada disse não a si mesmo gerando Alguma Coisa,
> que se chamou Sim.
> Ao coabitarem, então, Nada e Sim geraram Talvez.
>
> [*In the beginning, there was universal Nothing.*
> *Then Nothing said No to itself and thereby begat Something,*
> *which called itself Yes.*
> *Then No and Yes, cohabiting, begat Maybe.*]

Esse mito da criação leva jeito de *trickster*: o não trapaceia a si mesmo. "O não disse não a si mesmo".

Num dos livros favoritos de Benjamin, *A estrela da redenção (The star of redemption)*, de Franz Rosenzweig (Madison, Wisconsin: The University of

Wisconsin Press, 2005), vem escrito: “No Sim não há nada que o empurre além de si mesmo [...]. O movimento precisa vir do Não. [...] O Não é a negação original do nada. […] Trata-se de uma luta não de dois, mas de um só; o nada diz não a si mesmo. […] O nada que diz não a si mesmo era o nada de Deus que nega-se a si mesmo (minha tradução; Rosenzweig 2005, p. 36, 37).[1]

Assim surge o Sim: “Do nada mais uma vez se avoluma, justamente pela impossibilidade de permanecer como nada, a afirmação original, o Sim do não-nada” (minha tradução. Ibid, p. 50).

Em uma discussão sobre a cabala, Gershom Scholem, que manteve ao longo de sua vida uma correspondência com Benjamin, escreve:

> Este *Nada* do qual tudo brotou não é de forma alguma mera negação [...]. Na verdade, [...] este Nada – para citar um dos cabalistas – é infinitamente mais real do que qualquer outra realidade. (Scholem p. 27).

Em sua interpretação teológica da cabala, Scholem diz:

> Deus foi compelido a dar espaço ao mundo, abandonando, por assim dizer, uma região dentro d’Ele, uma espécie de espaço primordial místico de onde Ele se retirou a fim de voltar aí no ato da Criação e Revelação. (291)
>
> Somos tentados a interpretar esse retraimento de Deus dentro de seu próprio Ser em termos de Exílio, de banir-se Ele próprio de Sua totalidade para a mais profunda reclusão. (292)

Na cabala, o criador trapaceia a si mesmo.

Chama atenção o detalhe: o Não coloca o ser em movimento. Em *Fausto* de Goethe, o Não se apresenta em forma de Mefisto. Abrindo a Bíblia no início do Evangelho segundo São João, Fausto vê escrito: “No princípio era o Verbo”. Em uma des-leitura do texto, ele encontra a sua melhor tradução: “No princípio era a Ação” (Goethe 2003,p. 69).

O Não disse não a si mesmo. Assim se cria o mundo.

[1] “In the Yes, the is nothing that pushes out beyond itself […]. The movement must therefore come from the No. […] The No is the original negation of the nothing. […] It is not a wrestling match of two but of one; the nothing negates itself. […] The selfnegating nothing was the self-negating nothing of God.[…] Out of the nothing there once again wells up, just because it cannot remain nothing, the original affirmation, the Yes of the not-nothing.”

Uma pequena digressão. Em uma das versões mais conhecidas da antropologia sobre a passagem da natureza à cultura também se detecta a presença de um *trickster*, a natureza trapaceia a si mesma. O tabu do incesto marca a passagem. Claude Lévi-Strauss (p. 63) escreve: "A proibição do incesto é o processo pelo qual a natureza se ultrapassa a si mesma." Ou seja, a natureza diz não a si mesma.

A seguir, as três afinidades entre Benjamin e Turner: a) liminaridade e a grande tradição narrativa; b) *sparagmos* e o estilhaçamento da tradição; e c) fenômenos *liminoides* e novas formas narrativas.

Primeira afinidade: a experiência do *límen* e a grande tradição narrativa

De acordo com Victor Turner, a vida social se recria no *límen*. A vida social se ilumina a partir das margens. Na interrupção da vida cotidiana, nos momentos de suspensão de papeis sociais, a sociedade brinca com o perigo. E trapaceia a si mesma. Ela provoca um deslocamento do lugar vivido das coisas. Com efeitos de estranhamento, se produz conhecimento. Elementos estruturalmente arredios emergem com força. Estruturas se decompõem. Observa-se o desmembramento. E, também, os processos de recomposição. De lugares subterrâneos emergem elementos não resolvidos da vida social. O real se revela no registro da subjuntividade, do "como se", ou do que pode vir a ser. Figuras díspares entram em relações bruscas e inesperadas. Dos fundos do esquecimento, lampejam imagens suprimidas, carregadas de esperanças. Do desmembramento à rememoração. Da mortificação dos sentidos do corpo, a renovação dos sentidos do mundo. *Tomb and womb*, túmulo e útero. Às margens da vida social, surgem símbolos poderosos capazes de revitalizar estruturas ossificadas. No espelho mágico dos rituais, às margens da vida cotidiana, se recriam universos sociais e simbólicos. No *límen*, nas margens, o corpo social renasce. Como quem retorna ao pó e se transforma em argila úmida nas mãos de uma oleira oculta, como material embrionária prestes a ganhar vida num gesto de criação, as pessoas podem ver-se como sendo feitos do mesmo barro. Trata-se da experiência de *communitas*, de qual fala Victor Turner. Experiência marcante. Nos corpos as marcas da transformação. Observase o desvio. O movimento criativo da vida social surge das forças do *límen*, ou da antiestrutura. Elementos estruturalmente arredios revitalizam processos

estruturantes. No *límen* as sociedades dizem não a elas mesmas. E assim se recriam.

Em Turner, a experiência do *límen*. Em Benjamin, a experiência, ou *Erfahrung* (conforme o termo alemão), que brota da grande tradição narrativa. A tradição narrativa, diz Benjamin, também se recria na experiência da passagem. Experiência do *límen*. Experiência tem a ver com a figura de quem viaja. O marinheiro, que vem de longe e tem histórias para contar. Ou, também, o camponês sedentário que se afunda no tempo e nas histórias e tradições de um lugar de onde jamais saiu (Benjamin 1985f:198-199). Através de viajantes e contadores de histórias, se forma a grande tradição narrativa. E se recria a experiência, *Erfahrung*. Experiência associa-se ao deslocamento no tempo e no espaço. *Erfahrung*, diz Jeanne Marie Gagnebin (1994:66), "vem do radical *fahr* – usado no antigo alemão no seu sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem". Os cognatos germânicos de per, que envolvem a transformação da letra p em f, remetem ao radical *fahr*.

Turner também discute essa etimologia. A palavra "experiência" deriva do termo indoeuropeu **per*-, "tentar, aventurar, arriscar". O termo grego *perao*, diz Turner (1986:35), evoca a ideia de "passagem", ou rito de passagem. Em grego e latim, experiência tem a ver com "perigo, pirata, e ex-per-imento". Embora se inspire nos escritos de Dilthey sobre *Erlebnis* ("vivência") Turner se aproxima, em sua etimologia da experiência, da noção de *Erfahrung*. Acima de tudo, *Erfahrung* evoca a experiência coletiva do liminar.

Experiência, perigo. Na chegada do estranho, que vem de outros tempos ou espaços, observa-se o deslocamento do familiar. O efeito de estranhamento. O distante no aqui e agora. A presença do passado no presente. E o seu efeito sismológico. Observa-se o estremecimento, a inervação dos corpos. O passado faz estremecer o presente. Feitiçaria da história. Em momentos de perigo, imagens do passado se articulam ao presente. Ganhando movência, entrando em ação, o passado diz não a si mesmo. Trapaceia a si mesmo e toma de assalto o presente.

Segunda afinidade: *sparagmos* e o estilhaçamento da tradição

Em alguns dos seus últimos escritos, Turner dirige as suas atenções para o mundo moderno. E para os desdobramentos da Revolução Industrial. Ele fala de um *sparagmos*, ou desmembramento das formas de ação simbólica (Turner 1986:42). Acompanhando a fragmentação das relações humanas, as formas de significar o mundo também se dispersam. Em meio a teias de significado que se fragilizam, ou se rompem, cai sobre o indivíduo a tarefa de encontrar o sentido das coisas. Observa-se o enfraquecimento da experiência liminar.

Em "From liminal do liminoid...", Turner (1982c) mostra como, em sociedades industriais, as atividades humanas se separam em esferas do trabalho e do lazer. Às margens das atividades consideradas mais importantes da vida social, surgem generous *liminoides*. O sufixo grego *oid* (derivado de *eidos* – "uma forma de", ou "parecido com") denota a semelhança. E a diferença (cf. Turner 1982c:32). Expressões *liminóides* se caracterizam pela perda.

Se, na experiência liminar, temos algo como um grande espelho mágico – ou uma espécie de "espelhão" coletivo – a experiência liminóide pode sugerir uma dispersão de espelhos. Ou até mesmo um estilhaçamento. Espelhos mágicos se partem. Em seu lugar surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade de cambiantes, irrequietas e luminosas imagens.

Esfacelamento da experiência. Em "O narrador", Benjamin (1985f:197-198) observa que os combatente da primeira guerra mundial "voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável". Em *A conquista da América*, com a chegada dos espanhóis, Tzvetan Todorov diz, os deuses se calam. "Os astecas (...) descrevem o início de seu próprio fim como um silêncio que cai: os deuses não lhes falam mais" (Todorov 1991:59).

O próprio deus Hermes teria ficado mudo?

Terceira afinidade: os fenômenos *liminoides* e as novas formas narrativas

Na busca por formas de reconstituir uma experiência, seja a do *límen*, seja a da grande tradição narrativa, uma terceira afinidade. Enquanto as atenções de

Turner se dirigem às formas *liminóides* de ação simbólica, as de Benjamin se voltam às novas formas narrativas.

Sob o signo da tragédia, como vimos, Turner narra o *sparagmos* ou desmembramento das formas de ação simbólica. Observa-se o enfraquecimento. Tal como um deus da cabala, o *límen* se retrai. Entra numa espécie de exílio. No vazio desse banimento surgem as formas *liminoides*. São parecidas com fenômenos liminares. No entanto, as diferenças chamam atenção. Enquanto fenômenos liminares tendem a ser coletivos, as novas formas *liminoides* são individualizadas. Enquanto fenômenos liminares tem a força coletivas das obrigações sociais – envolvendo códigos da dádiva, do dar, receber e retribuir – as formas *liminóides* surgem como atividades voluntárias, de escolha individual e, muitas vezes, de mercado.

Entre as diversas características das formas *liminoides* apontadas por Turner, gostaria de chamar atenção para duas delas:

1) Ao passo que *fenômenos liminares* "se integram centralmente ao processo social total, compondo um todo completo", as formas *liminóides* "se desenvolvem à parte dos processos econômicos e políticos centrais, às suas margens, nas interfaces e nos interstícios das instituições". Fenômenos *liminoides* são plurais, fragmentários e experimentais.

2) Ao passo que *fenômenos liminares* tendem a ser "eufuncionais", e reduzem fricções na estrutura social – mesmo quando suscitam efeitos de inversão –, as formas *liminóides* "frequentemente se associam a críticas sociais ou, até mesmo, manifestos revolucionários – livros, peças teatrais, pinturas, filmes, etc, expondo injustiças, ineficiências ou quebras de padrões morais". Embora dispersas e enfraquecidas, as formas *liminoides* podem ser mais subversivas. Brincam mais com o perigo.[2]

[2] Turner (1982c: 41) diz: "As fases *liminares* da sociedade tribal invertem mas não subvertem, geralmente, o *status quo*, a forma estrutural da sociedade (...). Mas gêneros supostamente de 'entretenimento' da sociedade industrial frequentemente são subversivos (...)" (minha tradução). ["The *liminal* phases of tribal society invert but do not usually subvert the *status quo*, the structural form of society (...). But supposedly 'entertainment' genres of industrial society are often *subversive* (...)".]

De acordo com Turner, as formas *liminóides* "se desenvolvem à parte dos processos econômicos e políticos centrais, às suas margens". Ao passo que *fenômenos liminares* "se integram centralmente ao processo social total", os *fenômenos liminóides* ficam às margens. Ou seja, ficam às margens do *límen*, às margens das margens. Enfim, gostaria de propor, as formas *liminóides* brincam mais com o perigo, e se tornam mais criativas, na medida em que proporcionam um duplo deslocamento, às margens das margens.

Ao passo que o *fenômeno liminar*, enquanto experiência do extraordinário, tende a produzir o estranhamento em relação ao cotidiano, a forma *liminóide* é capaz de produzir um duplo estranhamento, às margens inclusive da experiência do extraordinário. Se a expressão *liminar* frequentemente revela os usos das margens para fins de revitalizar processos centrais, o *fenômeno liminóide*, em suas manifestações mais críticas, se mantém às margens das margens.

Diante do enfraquecimento da experiência do liminar, Turner volta as suas atenções para as expressões liminóides. Por sua vez, em face à degradação da grande tradição narrativa, Benjamin toma interesse por novas formas narrativas. Em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Benjamin (1985e) explora, no cenário devastado de sua (nossa) época, as possibilidades para reconstituição da experiência que se abrem com o cinema e a fotografia. E se interessa por movimentos de vaguardas artísticas. No surrealismo, no dadaismo, nas histórias de Kafka, nas pinturas de Klee, no teatro épico de Brecht, e em muitas outras manifestações artísticas de seu tempo, Benjamin encontra elementos que evocam a grande tradição narrativa.

Gagnebin (1985:12) escreve:

> Essas tendências 'progressistas' da arte moderna, que reconstroem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada são, em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência coletiva ("Erfahrung") a partir das experiências vividas isoladas ("Erlebnisse"). Essa dimensão, que me parece fundamental na obra de Benjamin, é a de *abertura*.

Como exemplo dessa tradição, um trecho da narrativa de Heródoto, analisada por Benjamin em "O narrador":

> Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas" (Benjamin, 1985f: 204).

No surrealismo, Benjamin (1985a: 32, 33) encontra um imperativo: "mobilizar para a revolução as energias da embriaguez". E descobre na dialética do olhar uma *iluminação profana*: "De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o eu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano" (Benjamin, 1985a: 33).[3]

Chama atenção o duplo estranhamento: em relação ao cotidiano e, também, em relação ao extraordinário (ou impenetrável). No *límen*, ou às margens, se produz a experiência do extraordinário (ou impenetrável). E o estranhamento em relação ao cotidiano. Às margens das margens se produz o estranhamento em relação ao extraordinário. Espantoso cotidiano, nada supreendente no espantoso.

Margens das margens. Seria esse duplo estranhamento uma das características de vanguardas artísticas e artes cênicas do século vinte e do século vinte e um?

Em Brecht, um anti-teatro, "alienação da alienação". *Verfremdungssefekt*. Com efeitos de interrupção, revela-se o palco. Diante de um teatro do maravilhoso, ou teatro dramático, se produz um efeito de despertar. Um duplo estranhamento, em relação ao cotidiano e, também, ao extraordinário.

Em Artaud, a crítica ao texto. A força do gesto. O corpo em cena. Ao mesmo tempo, corpo sem órgãos. Um duplo deslocamento. Do texto ao corpo. E do corpo ao corpo sem órgãos.

Em Grotowski, o teatro se reduz. *Em busca de um teatro pobre*. O teatro diz não a si mesmo. Como um deus da cabala. Assim procura despertar as forças de criação.

[3] Benjamin (1985:23) comenta: "Nem sempre o surrealismo esteve à altura dessa iluminação profana, e à sua própria altura".

Em vanguardas artísticas o novo se encontra com o velho. As formas do arcaico

lampejam no aqui e agora. Richard Schechner sinaliza a direção de um movimento que se avoluma no teatro contemporâneo, de volta ao ritual e, particularmente, aos ritos de passagem.

Em ritos de passagem também se ilumina a força de um duplo movimento, às margens das margens. A seguir, três instâncias onde se revela esse movimento dialético.

1. subterrâneos dos símbolos

Em ritos de passagem e formas de teatro ritual da Grécia Antiga se evidenciam o subterrâneos dos símbolos. Essas formas podem ter mais a ver com processos de montagem do que criação de símbolos. De acordo com Turner, símbolos poderosos se recriam nas margens da vida social. Chama atenção, porém, como símbolos também se decompõem em montagens carregadas de tensões – às margens das margens. Assim se iluminam subterrâneos dos símbolos (Artaud, 1999, p. 146). Sobre as cinzas do antigo culto a Tonantzin, princípio materno do mundo asteca, pré-colombiano, se ergue o culto a Nossa Senhora Guadalupe, um dos símbolos poderosos da nação mexicana. Há momentos em que os repertórios corporais dos devotos em festa revelam as energies que irrompem desses escombros (cf. Turner, 1974, p. 105; 2008, p. 98; Dawsey 2013b). As energias dos devotos vêm de Tonantzin. No teatro verdadeiro, diz Artaud (1999, p. 7), se agitam as sombras.

No teatro ritual da Grécia Antiga, dois dispositivos cênicos merecem atenção: 1) os chamados “degraus de Caronte”, uma escadaria subterrânea que levava à *skene*, por onde surgem as aparições vindas do Hades, o mundo inferior do barqueiro Caronte e das águas do Lete, o rio do esquecimento; e 2) o eciclema, uma pequena plataforma rolante sobre a qual um cenário era movido, trazendo à vista do público as atrocidades e os crimes cometidos por trás da cena (cf. Berthold, 2003, pp. 115, 117). Por meio desses dispositivos, o teatro de Dioniso ilumina os bastidores, os subterrâneos e os lugares submersos dos símbolos, às margens das margens.

2. dupla retirada das máscaras

Há duas espécies de retirada de máscaras que ocorrem em ritos de iniciação. Em ambas se percebe a suspensão de papeis. A primeira inaugura a experiência do *límen*: a retirada das máscaras usadas pelas pessoas no dia a dia. Uma segunda retirada das mascaras também chama atenção. No encontro de neófitos com os deuses ou monstros que produzem, em ocasiões festivas, o terror nas aldeias, esses seres extraordinários também retiram as suas máscaras revelando-se como pessoas do convívio cotidiano.

O ato central de ritos de iniciação de povos nativos da América do Norte e Austrália, diz Van Gennep (2011, pp. 81-82), consiste na revelação aos noviços de que os bichospapões de sua infância são simples *sacra*, máscaras ameríndias, num caso, e zunidores australianos, no outro. Iniciados aprendem a manipular os *sacra*, colocando máscaras e produzindo sons. Na iniciação de crianças Zuni à fraternidade Katcina (*Ko'tikili*) jovens de gênero masculino são golpeados com ramos de iúca por quatro deuses. Em seguida, os quatro deuses retiram as máscaras e os noviços se deparam com homens da aldeia. Logo então, ao receberem suas próprias máscaras e ramos, os noviços golpeiam os homens. (Van Gennep, 2011, pp. 80-81).

Um dos pontos altos da vida dos Arapesh acontece nas noites de festa quando chega à aldeia o *tamberan*, um bicho papão, o patrono sobrenatural dos homens da tribo. Ao chegar, o *tamberan* espalha o terror. A sua voz é estrondosa. E põe crianças e mulheres a correr. Ao longo do processo de iniciação, crianças aprendem o que as mulheres provavelmente já sabem, mesmo fingindo não saber, que os estrondos, na verdade, são produzidos pelos próprios homens da aldeia, com apitos, gongos, e flautas gigantes de bambu. Em ritos de iniciação vem a certeza: não há nem mesmo uma mascara *tamberan*.[4] Há simplesmente o barulho dos homens (Mead 1976, pp. 84-91).

Chama atenção o duplo movimento. A queda das máscaras da vida cotidiana em momentos de margem abre possibilidades para uma experiência do extraordinário.

[4] Em Mauss (2003), encontramos uma possível etimologia do termo *persona: per-sonare*, a máscara por qual ressoa a voz.

Assim se produz um efeito de estranhamento em relação ao cotidiano. Ao mesmo tempo, a retirada das máscaras de deuses e monstros, revelando-os como seres frágeis e humanos, provoca outra espécie de estranhamento, agora em relação à própria experiência do extraordinário. De um lado, uma iluminação religiosa. De outro, como diria Benjamin (1985a, p. 33), uma iluminação profana.

Muitas formas de teatro e ritual dispensam o gesto da segunda retirada. Pois, como mostra Richard Schechner (1985, p. 6), em diferentes tradições de performance é comum que não ocorra nenhum esforço de esconder o corpo de quem veste a máscara. Nesses casos, os momentos de revelação dos corpos por detrás das máscaras ocorrem ao longo da performance.

Se os ritos de iniciação revelam o lado misterioso da vida, eles também agem em direção oposta, evitando a ênfase no lado misterioso do mistério. Assim produzem um duplo efeito de estranhamento, em relação ao cotidiano e ao extraordinário também. No cotidiano, com espanto, se descobre o horror. Ao mesmo tempo, nada surpreendente no espantoso.[5]

3. corpo e f(r)icção

O próprio corpo pode ser algo que se descobre às margens das margens. Isso tem a ver com o modo como se gera uma experiência de f(r)icção – como gosto de pensar, com o r entre parênteses – nas relações entre corpo e máscara. Na fricção entre o corpo e a máscara, ambos se transformam. Se uma máscara é capaz de despertar a *poiesis* de um corpo, ou seja, a sua *corpoiesis*, que se manifesta na capacidade infindável de um corpo se revelar como outro, o corpo também pode alterar ou moldar a máscara com qual entra em contato.[6]

Em um artigo sobre pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral, Schechner discute a experiência de transformação do ser e da consciência. O corpo em cena, na relação com uma máscara, entra em um estado liminar: não eu e não não eu ao mesmo tempo. A expressão vem dos estudos de Donald Winnicott sobre a brincadeira da criança e as suas relações com o corpo da mãe. Para a

[5] Em seu estudo sobre o xamanismo e a cultura do terror, Michael Taussig (1991) encontra semelhanças entre os procedimentos do surrealismo e os dos xamãs do Putumayo.
[6] O termo *corpoiesis* – usado aqui num registro próprio – se inspira no livro de José Lima Júnior (2013).

criança e, especialmente, para o bebê recém-nascido, o corpo da mãe pode se apresentar como um não eu e não não eu ao mesmo tempo.

Observa-se o duplo movimento, do não eu ao não não eu, como sugerem os escritos de Schechner (1985a; 1985b), inspirando-se em Winnicott (1971). Ou, como sugiro nesta apresentação, da f(r)icção da máscara no corpo (no *límen*) à f(r)icção do corpo na máscara (às margens das margens).

Do não eu ao não não eu.

Retornamos ao início.

> No princípio havia o Nada universal.
> Então Nada disse não a si mesmo gerando Alguma Coisa,
> que se chamou Sim.
> Ao coabitarem, então, Nada e Sim geraram Talvez.
>
> [*In the beginning, there was universal Nothing.*
> *Then Nothing said No to itself and thereby begat Something,*
> *which called itself Yes.*
> *Then No and Yes, cohabiting, begat Maybe.*]

No mito de criação do *trickster*: o não trapaceia a si mesmo. “O não disse não a si mesmo”.

Uma nota final: repensando o trajeto

Ritos de passagem, diz Arnold Van Gennep, são constituídos por três momentos, ou sub-ritos: a) ritos de separação, b) ritos de transição, ou do *límen* e c) e ritos de reagregação. Creio que o percurso que fizemos ao longo dessa apresentação sugere um rito de passagem insólito. Já iniciamos com uma discussão do *límen*. Depois tratamos de um *sparagmos* ou de uma desagregação de formas expressivas. Finalmente, em vez de concluir com uma reflexão sobre processos de reagregação, fomos levados às margens das margens. Ou, simplesmente, a um estado de passagem. Enfim, o próprio rito de passagem trapaceia a si mesmo.

Acho que isso tem a ver com o nosso guia, o deus Hermes, um *trickster* afeito às passagens e aos caminhos da criação.

TRANSCRIAÇÃO, *AFFORDANCE* E OS MOVIMENTOS TRADUTÓRIOS DOS PROCESSOS CRIATIVOS DE INTÉRPRETES-CANTORES

Lucila Tragtenberg
Profa. Dra. PUC-SP

Movimento tradutório

O encontro do intérprete-cantor ao se deparar com a partitura de uma peça vocal escrita na notação tradicional da música erudita ocidental, ou seja, em um pentagrama, pode ser vivenciado em instâncias relacionais diversas, ou ainda, múltiplas.

No entanto, o que pode parecer um tanto óbvio, ou seja, que se trate de um encontro, e um encontro muito frequente tendo em vista que a maioria dos intérpretes-cantores utiliza partituras (normalmente, não gravações) para entrar em contato inicial com as peças musicais que cantará. Mas o que se observa é que esse encontro em si pode produzir realizações musicais em público ou em ensaios, em que o parâmetro *movimento* - constituinte do quinto parâmetro musical *Growth*, segundo Jan LaRue - não compareça significativamente, de modo a produzir o efeito de vivacidade sonora, constituindo-se um fluxo musical contrário a sua própria característica de fluir, mais próximo do estático. Esta situação de estaticidade e ausência de vida enquanto fluxo em *movimento*, instiga a investigação ao fenômeno complexo da interpretação do cantor sob o ponto de vista da transcriação a partir dos elementos oferecidos pela partitura, *affordances,* invariantes e variantes com que se depara o intérprete-cantor, a fim de contribuir para uma interpretação vivaz, em fluxo dinâmico.

Não há interesse em entrar no âmbito da discussão de julgamento de valor estético musical, do que possa ser considerada uma interpretação de êxito estético, embora este possa vir a se tornar uma instância na pesquisa musicológica.

Para discutir a interpretação como transcriação, inicialmente será trazida a questão da tradução frente ao conhecido provérbio italiano na área da tradução literária: *traduttore traditore*, ou seja, *tradutor traidor*. Tendo sido aplicado ao intérprete ele é retomado através de três princípios associados ao provérbio e apontados, criticamente, por Laplantine & Nouss, que indicam uma outra visão da

questão, a alteridade em diversidade dinâmica inscrita na tradução:

> [1] O sentido seria dissociável da forma; [2] o texto é redutível a um núcleo semântico sólido e reconhecível pelo tradutor; [3] a relação entre os dois enunciados é assimétrica. (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 39).

> A tradução poderia e deveria, ao invés, marcar a distância entre as línguas, mostrar que existem línguas diferentes. A noção e o termo tradução só aparecem no século XVI, quando se criam as delimitações linguísticas e nacionais. O seu papel é, pois, o de lembrar aos leitores de uma determinada língua que é possível dizer o mundo de uma outra forma, com uma outra pronúncia, com outras cores; de fazer ouvir a língua alheia na sua própria língua e deixar entrar nela uma estranheza que enriquecerá as possibilidades de expressão e a identidade do sujeito. O mesmo só existe quando reconhece o outro, tanto fora de si como no seu seio (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 41, 42).

Consonante ao comentário dos autores, neste trabalho se compreendem os processos de criação da transcriação na interpretação vocal em instâncias nas quais o intérprete-cantor "reconhece o outro, tanto fora de si como no seu seio", 'pronunciando' criativamente as figuras musicais em transcriações com cores próprias, singulares, em trânsito mestiço. O 'outro', reconhecido nas figuras da partitura/do compositor e em informações próprias às suas redes histórico-culturais e biográficas, é acolhido em seu estranhamento e em operações sintáticas processuais de transcriação interpretativa. O reconhecimento de tal alteridade, também está implicado na teoria ecológica da percepção de J. Gibson, a partir do contato com *affordances*, invariantes e variantes, do imbricamento entre percepto (o 'real'), *percipuum* e julgamentos perceptivos na teoria da percepção peirceana, e na *crítica de processos*, na ***relação artista e matéria*** e ***ato comunicativo***, este último envolvendo:

> As tendências do processo de criação podem também ser observadas sob o ponto de vista de seu aspecto social. A obra em construção carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, que faz parte de complexas redes culturais, na medida em que se insere na frisa do tempo e da arte, da ciência e da sociedade em geral. O aspecto comunicativo do processo de criação envolve também uma grande diversidade de diálogos inter e intrapessoais: do artista consigo mesmo, com a obra em processo, com futuros receptores e com a crítica. (SALLES, 2010, p. 89).

Enquanto transcriação, a alteridade citada pelos autores se remete, entre outros aspectos que serão discutidos a seguir, a um espaço amplo, de

traduzibilidade frágil, no qual o dialogismo de criação entre intérprete-cantor e peça musical não se reduz a possíveis aspectos semânticos de reconhecibilidades inequívocas, portanto, de solidez.

A tradução compreendida como **transcriação**, participa da ampla discussão que envolve tradução e criação já desenvolvida no âmbito da tradução literária. Tendo em vista seus paralelos com a questão da criação implicada no trabalho do intérprete-cantor na área musical, o âmbito indicado é assim trazido a fim de contribuir com as reflexões sobre criação e interpretação vocal.

Tal como o tradutor, o intérprete-cantor não se encontra restrito ao universo do provérbio italiano, como tributário de traduzibilidades semânticas constituintes de dicionários[1]. Reversamente, o tradutor, escritor e ensaísta Boris Schnaiderman indica a inexistência de "faixas semânticas" entre línguas diversas: "O que sucede é que não existe entre uma língua e outra o que poderíamos chamar de 'faixas semânticas'" (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 26), resultando na impossibilidade de redução semântica do texto, realidade diversa a do segundo princípio comumente associado ao provérbio italiano indicado na citação acima de Laplantine & Nouss. Portanto, será preciso refletir a seguir, sobre as naturezas constituintes da transcriação poética.

Movimento tradutório como transcriação

Discutir os processos de criação da Interpretação em sua dimensão de transcriação, alça, inicialmente, um espaço do 'indefinível' à questão. Em movimento contrário à discussão de intérprete como *executor*, algumas noções do ensaísta Albercht Fabri são evocadas:

> ... "toda tradução é crítica, pois nasce da deficiência da sentença", de sua insuficiência para valer por si mesma. "Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem". (FABRI apud CAMPOS, 2002, p. 32).

[1] Boris Schnaiderman (2011) indica as reflexões de Ernesto Sábato e Jorge Luis Borges sobre os perigos de se utilizar indicações semânticas dos dicionários sem maiores reflexões acerca das mesmas: "A rigor, qualquer tradução é falsa, não existem equivalentes exatos" (SÁBATO apud SCHNAIDERMAN, 2011, p. 26) e "Isto é culpa dos dicionários, que fizeram acreditar na existência de equivalentes, o que não é verdade". (BORGES apud SCHNAIDERMAN, 2011, p. 26).

Boris Schnaiderman indica ainda um tipo de precisão no trabalho da tradução, a 'precisão de tom', que "requer uma preocupação com o efeito artístico e certa leveza, que implica, não raro, em relativa liberdade quanto à semântica pura e simples." (SCHNAIDERMAN, 2011: 31).

O filósofo e crítico Max Bense se refere à dimensão da 'informação estética' no que tange à "imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos." (BENSE apud CAMPOS, 2002, p. 32). Bense compreende 'informação' como "todo processo de signos que exibe um grau de ordem." (CAMPOS, 2002, p. 32), distinguindo 'informação documental' (que reproduz algo passível de observação), 'informação semântica' (vai além da informação documental acrescentando algo não observável) e 'informação estética' (transcendendo a anterior em função da imprevisibilidade e improbabilidade citadas). A partir desta última o filósofo desenvolve o seguinte conceito:

> de **'fragilidade' da informação estética**, no qual residiria muito do fascínio da obra de arte. Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras (por exemplo: "A aranha faz a teia", "A teia é elaborada pela aranha", "A teia é uma secreção da aranha" etc.), a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista. (CAMPOS, 2002, p. 32, grifo nosso).

A fragilidade da 'informação estética' é considerada no sentido de que "a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista". (Bense fala da impossibilidade de uma "codificação estética").

A não separação possível entre a informação estética e a sua realização se deve à diferença mínima existente entre o que Bense considera como "informação estética máxima possível e informação estética de fato realizada [que] é na obra de arte sempre mínima" (BENSE apud CAMPOS, 2006, p. 33), o que se dá de modo diverso em relação à informação documentária e semântica, nas quais o nível de redundância é elevado. Nestas, a previsibilidade dos elementos envolvidos propicia uma substituição que possibilite seu refazimento de outro modo. Em relação à informação estética, devido a um mínimo de redundância, "sua essência, sua função estão vinculadas a seu instrumento, a sua realização singular." (BENSE apud CAMPOS, 2006, p. 33).

No entanto, a assertividade de tal impossibilidade de tradução para textos poéticos abre, para Haroldo de Campos, uma possibilidade de transcriação inscrita do seguinte modo: “Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.” (CAMPOS, 2006, p. 34).

Se parte ainda, da assertividade de Paulo Ronái, segundo Haroldo de Campos, de que “a impossibilidade teórica da tradução literária implica a assertividade de que tradução é arte.” (CAMPOS, 2002, p. 34).

A centralidade do que se quer trazer é tratada de modo bastante claro pelo poeta, considerando a tradução de textos criativos como uma criação de caráter recíproco, implicado em autonomia, de algum modo. E insere a questão na tradução da fisicalidade, materialidade da tradução “do próprio signo”. Ressalta-se a questão de que o significado, “o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a **baliza demarcatória** do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.” (CAMPOS, 2002, p. 35, grifo nosso).

A transcriação afirma e amplia a dimensão de criação em uma tradução. O que poderia ser considerado uma falta intrínseca como comentado acerca de um processo de tradução, a impossibilidade de verter o seu original originalmente, passa a ser uma propulsão à criação, à tradução-criação. O termo não diz respeito apenas à tradução do significado, mas ao que lhe confere sua **força estética como obra** e que, em sua nova língua pode também ser observada, na nova criação:

> Enfatizarei, apenas, que não busco, em minhas traduções bíblicas, uma suposta ‘autenticidade’ ou ‘verdade’ textual. Meu empenho está em alcançar em português, segundo linhas e critérios aconselhados por minha longa e variada prática de tradutor de poesia e sugeridos também pela própria natureza do original, uma reconfiguração - em termos de ‘trans-criação’ – das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida. Tenho por objetivo obter, através da operação tradutora, um texto comparativa e coextensivamente forte, enquanto poesia em português. (CAMPOS, 1993, p. 17).

Desse modo, considerando a intraduzibilidade da partitura, por um lado, e as “balizas semânticas” por outro, o campo da transcriação na Interpretação vocal se abre para aspectos mais amplos que algum tipo de reprodução pudesse indicar.

Se na arte de nosso tempo, parece se encontrar o que Haroldo denomina como “provisoriedade do estético” atrelado às flutuações no âmbito da arte e do ‘acaso’ na música, a transcriação em termos musicais, tal como compreendido neste trabalho, incorpora tal condição, incluindo à ela, peças do repertório tonal.

Com relação às múltiplas possibilidades oferecidas pela partitura, o que se verifica é um dialogismo de criações prenhe de um *continuum* infinito em seu caráter semiósico, fronteiras sempre móveis com trocas constantes, reinventadas em um movimento tradutório de transcriações mestiças.

Cabe iniciar a investigação desses estados perguntando: como se daria essa situação em relação à criação musical proposta pela partitura?

Especificando ainda mais quanto ao aspecto de criação da transcriação presente na Interpretação, em um primeiro momento o intérprete-cantor se encontra com a criação da composição musical, algo que lhe é “oferecido”, ou como se possa também compreender, algo que se força sobre ele. As diversas relações tradutórias que vão sendo estabelecidas pelos intérpretes-cantores com os elementos musicais/poema grafados nas partituras possuem, ao menos, duas instâncias de **similaridade** entre eles. Estas dizem respeito ao que se pode e não se pode reconhecer facilmente, audivelmente, nas interpretações dos intérpretes-cantores quanto aos elementos presentes na partitura.

O ***movimento tradutório*** nesse contexto diz respeito a transcriações realizadas por parte dos intérpretes-cantores a partir da notação grafada na partitura, com instâncias que foram por nós compreendidas como similaridades direta e indireta.

No que há de evidentemente similar, uma **similaridade direta** da criação da transcriação na Interpretação vocal com os elementos da partitura **-** e, portanto, mais facilmente **reconhecível** por outros que não o próprio intérprete-cantor **-**, são os aspectos evidentes **grafados** na partitura, ou seja, as alturas, ritmos, dinâmicas e andamentos (em que pese parte de sua indeterminação), as palavras do poema que se fazem reconhecíveis no fluxo sonoro vocal. Estes aspectos serão ainda reconhecíveis nas incontáveis interpretações da peça que venham a ser realizadas. Invariantes que guardam algum grau de isomorfismo, retomando a citação de Haroldo de Campos:

> Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos são isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2006, p. 34).

No que a **criação** da interpretação vocal apresenta de **similaridade indireta** em relação aos elementos da partitura, concerne às imagens criadas, percepções, sensações corporais, emoções, sentimentos sentidos pelos intérpretes-cantores em seus modos diversos. Ela se refere ainda às possíveis 'histórias' por eles criadas que agenciam memória e imaginação, envolvendo suas percepções, sensações, emoções, sentimentos, abduções e outros raciocínios lógicos, pertencentes aos processos de transcriação dos elementos da partitura em interações com a vitalidade e presença próprias à corporalidade humana, que para além de suas generalidades, evidencia a singularidade de intérprete-cantor.

Entretanto, as duas instâncias não são separáveis nos processos de criação da interpretação. Elas estão **imbricadas** de modo tal, em reciprocidade intrínseca configurada na transcriação do intérprete-cantor a partir dos elementos grafados na partitura, que foram aqui diferenciadas apenas com a função de facilitar a visibilidade dos aspectos de criação na Interpretação vocal.

A partitura da composição musical "entra", por sua vez, no jogo configurado como reciprocidade, ao possibilitar uma diversidade de interpretações em função de sua natureza semiósica, de notação como representação (estrutura triádica) e não como código.

Assim, é possível compreender a diversidade de interpretações mestiças de músicas nas quais é possível se reconhecer, sem fusões, a composição musical e a interpretação transcriativa do intérprete-cantor, cuja fragilidade estética se faz presente estando mantidas sempre as possibilidades de novas gerações criativas nesse trânsito relacional permanente. Tanto os signos da partitura se oferecem em constantes e diversas possibilidades, quanto a instância semiósica do signo intérprete-cantor lhe constitui em um estado de permanente mutabilidade, configurado ainda como agente comunicativo.

O ***movimento tradutório*** abarca, ainda, um "movimento de tradução intersemiótica" (SALLES, 2011, p. 118), evidente no encontro com os signos escritos

na partitura e menos evidente, para outros que não o intérprete-cantor, na interação dos aspectos não explicitamente musicais/texto, como as imagens, percepções, emoções e construções lógicas que conectam música, texto e dimensão cênica com gestual, possivelmente iluminação e uma ambientação cênica.

As poucas anotações realizadas na partitura por intérpretes-cantores - como o desenho de óculos e os círculos realizados pela soprano Rosana Lamosa na partitura de *Canção de Amor* de Villa-Lobos, em volta dos andamentos chamando sua atenção para as suas presenças:

> o artista, muitas vezes recorre **a outras linguagens** como elementos auxiliares do percurso. São **códigos pessoais**, como por exemplo, uso de flechas ou determinadas formas geométricas que passam a ter um determinado valor naquele processo para aquele artista. (SALLES, 2011, p. 124, grifos nossos).

Desse modo, refletir sobre movimento tradutório nos processos de criação da transcriação na interpretação vocal no âmbito deste trabalho, significa também discutir acerca dos elementos envolvidos nessa tradução intersemiótica, que conta com os elementos grafados na partitura, informações das redes histórico-culturais que a circundam, assim como ao compositor e ao intérprete-cantor enquanto criador/transcriador, decifrador de signos, sujeito semiótico, ele mesmo signo e instância de semioses. Significa também o sujeito percebedor implicado em *affordances* e invariantes. No encontro com a partitura, há uma pluralidade de *affordances*, um verdadeiro universo a ser criado em transcriações.

Discutiremos agora um pouco mais a fundo, os *affordances* propostos por Gibson e sua relação com limites ou não para os intérpretes-cantores.

Limites ou (em) *affordances*

Retomando a evocação do momento em que se dá, ao menos factualmente, o **encontro** do intérprete-cantor com a partitura, reflete-se sobre as imbricações relacionais no trabalho processual criativo da transcriação na interpretação.

Elas podem estar interligadas às noções de liberdade, limite e significado implicadas em modos de relação configurados como esferas de *restrição* e *liberdade*, encaradas ainda em nosso tempo, como antinomias.

Nessa configuração o intérprete estaria 'condicionado' - no que esse termo evoca de mecanicidade - às indicações de uma partitura, portanto, em caráter restritivo e sua liberdade estaria assim, tolhida.

Stravinsky nomeou essa antinomia de modo explícito no contexto cultural do início do século XX, época na qual o formalismo musical, herdeiro do pensamento formalista de Hanslick em *O Belo Musical,*[2] publicado em 1854, compreende a música em sua estrutura e em sua forma, sem que ela devesse ou pudesse significar nada além dela mesma:

> Uma das expressões mais radicais e mais notórias do formalismo é, sem dúvida, a de Stravinsky..., um elo ininterrupto em seu pensamento, lúcido, perfeitamente conhecedor, com sua obra de músico,... não nos deixa nada surpreendidos quando afirma, de modo um pouco brutal: considero a música, por sua essência, incapaz de expressar coisa alguma: um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenômeno da natureza, etc. A expressão não foi nunca uma propriedade imanente da música. (FUBINI, 2002, p. 345,347).

Nesse contexto de valorização da estrutura e da forma, central no panorama do formalismo musical no início do século XX, transcrevemos a afirmação de Stravinsky que explicita sua compreensão acerca do trabalho do intérprete em relação às informações com que entra em contato, grafadas na partitura, como uma relação de *restrição* e *liberdade*:

> ... a linguagem musical está estritamente limitada pela notação. O ator dramático descobre, assim, que tem muito maior liberdade em relação ao *cronos* e à entonação do que o cantor que está rigidamente preso ao andamento e ao *melos*. (STRAVINSKY, 1996, p. 112).

Ao comparar o ator dramático com o cantor, Stravinsky localiza *liberdade* no trabalho do primeiro, em função daquele não ter o tempo/*cronos* e as alturas/ entonação, *melos* anotados no texto teatral. Essa ausência é compreendida como uma *liberdade* mas que é vedada ao cantor, pois ele as possui grafadas na partitura como indicações de andamento-velocidade, alturas-graves médias e agudas em

[2] Eduard Hanslick (1825-1904), crítico musical, apresentou uma reflexão estética reativa ao contexto musical romântico extremamente valorativo do sentimento, expressão (como os *poemas sinfônicos* de Liszt assim estruturados, baseados em um poema ou texto literário; Wagner, e "a melodia infinita" devotada segundo o autor, ao sentimento de êxtase e entorpecimento) em favor do que considerou a autonomia dos sons musicais, advogando a contemplação como aspecto intelectual da experiência musical: "representações e juízos" (HANSLICK, 1992, p. 18).

desenhos das curvas que compõe a melodia. Desse modo, ele estaria 'rigidamente preso' a essas indicações grafadas.

Esse encontro entre indicações de parâmetros musicais grafados e o cantor, é indicado e associado pelo compositor a uma instância restritiva, como um dialogismo que parece ser fundado em *restrições* (no sentido limitador e cerceador do termo) de sua liberdade criativa.

"Rigidamente preso', que pode trazer um subjugamento implícito, alude a uma situação de imobilidade. Assim, como algo muito distante de um trânsito dialógico em constante movimento, gerado por trocas que se reconfiguram com informações diversas, múltiplos vieses que possam estabelecer pontos de contato, conexões, e ainda, momentos de aparente vazio próprios aos processos de criação de uma interpretação musical, 'movimentos' que se desenvolvem em uma temporalidade, e dizem respeito a ***tempos da criação***, tal como delimitados por Cecilia Salles:

> A discussão do tempo da criação é sempre plural: há coexistência de diferentes tempos. A criação como processo implica continuidade, sem demarcações de origens e fins precisos. O tempo contínuo da investigação enfrenta diferentes ritmos de trabalho, e envolve esperas do artista pelo tempo da obra, assim como esperas da obra pelo tempo das avaliações do artista ... O tempo da hesitação e da dúvida leva a idas e vindas, fluxos e pausas. A continuidade defronta-se também com rupturas, como nas intervenções do acaso e nos bloqueios de criação. Há também, os instantes sensíveis da continuidade, associados às descobertas. O processo de criação, que está inserido em seu tempo histórico e em suas redes culturais, não pode ser desvinculado do tempo de autocriação do artista. (SALLES, 2010, p. 130).

Ao se referir ao caráter de continuidade da criação, envolvendo tempos diversos em "... esperas do artista pelo tempo da obra, assim como esperas da obra pelas avaliações do artista", "a continuidade defronta-se também com rupturas, como nas intervenções do acaso e nos bloqueios de criação", a autora faz menção a momentos dinâmicos de uma relação contínua entre o artista e a obra, com vazios aparentes em momentos de bloqueios, rupturas espontâneas e inseridas ainda, pelo acaso, como elemento participante do processo de criação. Mas nem por se constituírem em bloqueios e rupturas indeterminadas são alocados do lado de fora do contínuo dinâmico do processo, o que pode levar a um reconhecimento de um arco mais amplo quanto a condições de imobilidade/mobilidade do tempo, em uma

camada de mobilidade abrangente na qual trafegariam movimentos de naturezas próprias e aparentemente estáticos.

O recorte acima feito da citação, introduz ainda, a questão de inserção do criador em um tempo que lhe é próprio a sua esfera pessoal de criação, um tempo histórico e de ***redes culturais*** próprias ao seu tempo. Assim como foi trazido à discussão o caráter dinâmico, contínuo e diverso dos ***tempos da criação*** na esfera pessoal do criador, a esfera de elementos históricos e culturais que o atravessam e circundam também contribuem para uma nova configuração acerca da instância relacional entre intérprete-cantor e os elementos grafados na partitura, podendo vir a contribuir no relaxamento da visão acerca do 'rigidamente preso' através da compreensão acerca das *redes culturais* em sua abrangência criadora:

> O artista em criação é um sujeito histórico, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações. Ele interage com seu entorno, alimentando-se e trocando informações; saindo por vezes, em busca de diálogo com outras culturas. Os processos de criação são, portanto, parte dessa efervescente atividade dialógica, que atuam nas brechas ou nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima de ebulição. A obra, um sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. (SALLES, 2010, p. 145).

No momento em que uma música/partitura é acessada pelo intérprete-cantor como restritiva, constituída como uma limitação no sentido de restrição, o intérprete estaria sendo restringido a realizar 'algo' que pode ser compreendido como re-evocação de possíveis "intenções do compositor", ele estaria sendo constrangido a interpretar aquilo que lhe estaria sendo apresentado, o que incluiria as "possíveis intenções do compositor" sob um pulsar hierárquico impositivo.

Retomando a seguir uma citação de Gibson que possui estreita correlação com seu conceito de *affordance*, é possível estabelecer uma interação explícita com o que se busca discutir:

> Mas se o que percebemos são entidades de uma ciência ambiental, os significados podem ser *descobertos*. (GIBSON, 1979, p. 33).

A transcriação compreendida ainda como significados a serem 'descobertos' implica nos limites considerados como *affordances*, não quaisquer, mas aqueles que envolvem invariantes e variantes, e não como restrições de liberdade. O baixo-

baritono Licio se referiu de modo claro a esta consideração que estabelece uma possibilidade dialógica, abertura através da qual uma relação horizontal de vaivém, *mestiçagem,* pode vir a se configurar como condição contínua (ao se considerar também as criações em momentos de performance e em repetidas performances de uma mesma peça) de transcriações entre intérprete-cantor e peça musical:

> Licio: [como exemplo] A canção de Schubert tem muito espaço para isso [inserção emocional], mas existe uma estética que você tem que respeitar, mesma coisa em alguns autores franceses e essa estética é um elemento limitador, mas **não no sentido de restringir,** mas no sentido de normatizar e de **dar e de direcionar**, como um elemento, **é um dado interpretativo**. (grifos nossos).

O que comparece nessa citação que interessa ao modo de configuração dos processos criativos da transcriação em interação com os elementos da partitura, refere-se à possibilidade de consideração destes elementos como **proposições de interação -** 'chamando' à **ação**, como notado na mutualidade exposta por Gibson - e consequente **modo de criação**.

Desse modo, o chamado à "descoberta" enfatizado por Gibson, dá lugar a um processo de reciprocidade, fora da esfera de hierarquia, neste caso, em situação vertical.

Portanto, os elementos grafados na partitura anteriormente ao contato com o intérprete-cantor, encontram-se em estado diverso aos que vão sendo processados em sua transcriação como interpretação vocal. Eles partem de uma situação em que se encontravam separados, sozinhos, em um tempo congelado e vão se tornando parte integrante de um processo baseado em uma **relação** que vai sendo estabelecida junto à partitura e aos elementos de suas redes histórico-cultural, assim como as da figura do compositor, interagentes a um ***projeto poético*** do intérprete.

A interação de todos mantém ainda, a estrutura da música grafada na partitura, pois esta será reconhecida ao ser interpretada mesmo por diversos cantores.

Mas será reconhecida nas diversas interpretações, nas **transcriações** que vão sendo processadas como interfaces entre cada um dos elementos interagentes acima citados, configuradas através de seus processos diversos de correlações visando a força estética da obra. Está também mantida, de algum modo, a

integralidade na estrutura do intérprete-cantor, que ainda pode ser reconhecido como tal: não há dissolução do mesmo, ele não se dissolve na composição musical.

Nesta interface que mantém níveis de integralidade de seus elementos, algo se mantém (talvez ´invariantes', que podem ser compreendidas no âmbito da percepção ecológica de Gibson) e algo é modificado. Nesta mistura não é verificada uma fusão mas sim uma mestiçagem.

PROCESSO CRIATIVO, ARQUIVO E MEMÓRIA EM PAULO GAIAD

Rosangela Miranda Cherem
Profa. Associada de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART-UDESC

1. Conexões biográficas

Paulo Gaiad (1953, Piracicaba – São Paulo) vive e trabalha em Florianópolis e é um artista que utiliza diversos materiais e procedimentos, combinando constantemente os registros do visual e do dizível, a partir do lance biográfico. Pode-se dizer que toda sua obra se caracteriza por um fluxo onde a imagem e a linguagem se rebatem por meio de distância e proximidade, preenchimento e vazio, superfície e profundidade, lembrança e apagamento que aparece com diferentes gradações e distintos graus de explicitação da sua subjetividade. Assim, a clave do vivido serve como manancial infinitamente revisitado e estoque movente com força de consignação poética, através do qual reconhece seu repertório, travando uma luta contra o esquecimento e produzindo reverberações para novos trabalhos.

Na segunda metade dos anos 80, quando ainda era funcionário da empresa estatal Eletrosul-SC, fez um passeio de barco ao redor da ilha de Florianópolis em companhia de amigos arquitetos e fotógrafos. Segundo relata[1], este percurso foi definidor para desencadear suas atividades artísticas, encubadas de longa data. Logo em seguida, passou a frequentar oficinas de desenho e litogravura no Centro Integrado de Cultura (CIC), na cidade em que morava, desde que viera de São Paulo em 1981. Ao lembrar desta empreitada, o artista assinala as implicações entre a navegação de cabotagem e as incursões pela orla, registrando a presença rochosa e as inscrições rupestres da Ilha do Campeche e da Ilha do Arvoredo. O resultado foi uma proliferação de desenhos e pinturas, cujo tema principal era exatamente aquela viagem nautica de dois dias, desdobrada através das cores e formas, materiais e texturas. Apresentava-se ali uma sorte muito particular de mapas

[1] A maior parte dos dados biográficos que seguem neste texto são frutos de longas conversas que a autora teve com o artista entre os anos de 2008 e 2013, anos em que o mesmo foi estudado e acompanhou seminários sobre sua obra no PPGAV- CEART- UDESC.

e paisagens, compondo uma espécie de cartografia associada a estranhas escrituras e anotações, engendrando certos procedimentos e faturas, figurações e preferências recorrentes e desdobradas ao longo de toda sua obra.

Em fins dos anos 80 e começo dos 90, o artista torna-se mais conhecido, tanto por apresentar seu trabalho na única galeria de arte da cidade (de propriedade do *marchant* Zeca da Campora e denominada Espaço de Arte), como por ser indicado para o Salão Nacional, promovido pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro, além de ter vencido, em detrimento de outros nomes já conhecidos, o Salão Paranaense de Arte em 1991. Na exposição daquele ano no MAC-PR, a diretora do Instituto Goethe lhe pede um *portfólio* e lhe proporciona contatos e oportunidades internacionais. Confirmando sua preferência pelas cores aguadas e pastéis, prossegue com o repertório imagético de 1987, intensificado por escrituras enigmáticas com riscos e lixados.

Ainda entre os anos 80 e 90, realiza gravuras por meio da técnica de litografia e metal, servindo-se das mesmas para diferentes usos. Posteriormente abandona este meio e aproveita o que já fez como um canteiro em que apenas colhe o já plantado, valendo-se de novas experimentações. Assim, desdobramento das gravuras feitas desde a incursão na Ilha do Campeche, surgem outras intervenções, incluindo cartas da mãe que escreveu para o artista, desde que ele saiu de casa aos 18 anos até sua morte em 1984, além de desenhos com uso de grafite.

Em 1992 expõe 92 trabalhos no CIC, feitos ao longo de cerca de tres anos, e depois viaja para a Alemanha, onde apresenta uma série de procedimentos sobre lençóis, recolhidos entre pessoas conhecidas na vizinhança onde mora, combinando colagens e desenhos, pinturas e escrituras. Embora as tonalidades já se apresentem mais intensas, muitas formas anteriores retornam, tais como o portal-rocha-fenda ou as figuras esquemáticas e primitivas de animais e humanos. Por sua vez, ali nascem outras formas como mesas, cadeiras e pianos que persistem posteriormente, combinando de modo extemporâneo a poética da viagem, a memória da infância e a confluência erótica. Cifradas ou declaradas, implícitas ou vibrantes, mais do que temas, estas formas constituem-se na bagagem visual intransferível e recorrente do artista.

Neste percurso, observa-se um incessante reprocessar, remetendo a um desejo do artista para encontrar um sentido narrativo para o vivido. O que predomina é menos um processo teórico ou conceitual que acontece como demanda prévia e mais um deliberado e necessário processo explicativo, posterior ao processo de criação, para onde confluem as experimentações artísticas e narrativas biográficas, mesclando os planos racional e emocional, lógico e afetivo. Assim, as sensações, intuições, lembranças e impressões da vida pessoal, sempre reelaboradas, servem como um suplemento mnemônico para sua produção plástica.

Tal entendimento permite considerar o arsenal biográfico de Paulo Gaiad como lugar de estruturas móveis constantemente rearranjadas. Este manancial a que se poderia denominar de arquivo, não pode ser concebido como um complexo arquitetural ou físico de informação, pois a questão não se refere a uma a topografia, mas um sistema perceptivo absolutamente particular e intransferível, onde memória e imaginação permitem avizinhar coisas díspares e efetuar agrupamentos e recomposições heteróclitas[2]. Neste arsenal desmesurado, suas obras não se sucedem, mas acontecem nas mais diferentes montagens e combinações. De sua infância e juventude brotam imagens de cenas vividas e testemunhadas, mas também imagens impressas da coleção de fascículos intitulada Genios da Pintura, editada pela Abril Cultural, e das ilustrações de Gustave Doré para a Divina Comédia. De sua fase adulta e profissional provém a experiência com a arquitetura, notadamente um senso de limpeza que exclui o decorativo e assimila com refinamento e elegância o imperfeito e o sujo, o áspero, o ordinário e a ranhura. Ainda estão ali os marcos dramáticos produzidos pela morte da filha, o incêndio da casa, seus estados de saúde, suas viagens, suas fases amorosas e experiências eróticas. Entretanto, gerando deslizamentos e modificações que obliteram o conteúdo simbólico ou metafórico, os diferentes registros mnemônicos comparecem alterados. Os abandonos e as redefinições, as tentativas e as premeditações surgem cifradas, funcionando como significante para o espectador que se encontra diante de sua obra.

Neste jogo de rememoração e metamorfose, recombinando enredos e cenas, comparecem a perda da mãe em 1984 e do pai em 1999, o abandono da faculdade de arquitetura e o trabalho no escritório de um renomado arquiteto, as

[2] GUASCH, 2011.

fases no emprego do BANERJ, na General Motors e na Eletrosul, dentre detalhes confessionais e segredos biográficos contemplados em **39 páginas de uma vida** ou em **Atestado de Loucura Necessária**. Também referências a Rembrandt, Turner, Vermeer, Dante Alighiere e Erasmo de Roterdan são feitas menos pelo catálogo da História da Arte e mais como dejeto, vestígio do extraordinário que esvanece. Entre lugares visitados e lugares apropriados, suas formas e cores emergem em paisagens como no caso de **Estudos de Luz e Sombra**. No reino das coisas inusitadas, em **Memórias da Cozinha** comparecem naturezas-mortas que permitem ressignificações cotidianas e acidentais. Corpos e rostos, oriundos de fotografias compradas e desenhos feitos e depois remarcados, fragmentados e recompostos de diferentes modos, surgem nos retratos com teor erótico, irônico ou simplesmente melancólico em **A divina comédia**.

Diante destas considerações, observa-se que Paulo Gaiad cria blocos onde ocorre a alteração matérica, vídeos e objetos, desenhos e pinturas se misturam, configurando véus onde incidem traços e palavras, aguadas e revestimentos, etc. Desconhecendo limites e regras, muitas destas imagens são reapropriadas diversas vezes e de diferentes modos, sendo que perdas e imperfeições, arrependimentos e fracassos podem ser deslindados no efeito produzido pelos lixamentos e arranhões, oxidações, rachaduras e rasgos. Inscrito numa tradição que recorre ao uso de areia e carvão, jornais e gesso, além de fotos de diferentes naturezas, é possível estabelecer conexões plásticas tanto com a arte bruta, como com a arte povera, bem como com a pintura e os objetos de Rauchemberg.

2. Movências poéticas

Todo o conjunto de **39 páginas de uma vida** foi feito ao longo de três meses do ano de 1992. Trata-se de um registro na forma de biografia cifrada, onde incide a poética da memória e da imaginação, premeditando e favorecendo o desejo de alcançar um começo e um vazio. Trabalho plástico que faz uso do texto escrito, a palavra bruta e pouco burilada funciona mais como um desenho mental que vibra sobre o visual. Se o trabalho acontece como livro, não pretende ser um livro de artista, sendo possível observar a recorrência do ato de marcar o papel: cortar, colar e amassar, alterando-o até ganhar um corpo final. Legenda e poesia, ali incidem os efeitos do tempo como criação e destruição. Há um sumário, onde é apresentado o

conteúdo conforme as particularidades de cada página, concebida como passaporte para lembranças e descaminhos da imaginação. Assim, seguem:

1ª. página: o princípio da vida do artista e a paisagem da cidade onde nasceu, destacando-se na recorrência da escrita, as linhas rasuradas com garatujas e arranhões lixados. 2ª. página: o signo de peixes (todo água), o rio da cidade, o medo de se aproximar dele. 3ª. página: a família e a sala de jantar com mesa e cadeiras que contemplam uma espécie de resumo-síntese: mãe filha de sírios, pai com parte materna italiana e paterna libanês. Inclui os 15 anos (fundo esquecido) e conversa com os parentes (pai, tia, primos). 4ª. página: brinquedos. 5ª. página: o calor, o sentido do deslocamento em relação ao lugar. 6ª. página: o início das aulas de piano. 7ª. página: o colégio onde começou. As primeiras impressões sobre viver às dores do mundo, o irmão com paralisia infantil, as doenças e a morte, o abuso sexual do padre em relação ao coleguinha, as brincadeiras de rua dos 9 aos 15 anos. Destaca-se uma empatia que lhe permite observar a alma e o sofrimentos alheios. 8ª. página: considera os seus espaços de sensibilidade, por ser mais recolhido, enquanto os irmãos brincavam na rua e exploravam a vizinhança.

Sucedem-se páginas com diferentes episódios: a primeira exposição de pintura aos 9 anos, aos 12-13 vende seus trabalhos de artista, aos 14 faz uma composição com predomínio da cor preta, aos 16 anos tem um amigo cujo repertório intelectual e emocional marca sua vida. Dos 18 aos 20, faz vestibular em Brasília, mas abandona os estudos para voltar à cidade natal e trabalhar com um arquiteto. Ganha uma bolsa sobre planejamento urbano e vai para a Noruega aos 21 anos. Na volta vai estudar arquitetura em Mogi das Cruzes, depois faz concurso para o Banco do Brasil e tenta conciliar estudo e trabalho. Dos 19 aos 21 anos pinta os primeiros quadros, onde percebe suas premências e obstinações artísticas. A coleção de fascículos da Abril Cultural lhe permite acessar certas afeicções relacionadas a Matisse, Picasso, Klimt, Ensor, Gauguim, Bosh, Munch. No primeiro semestre de 1974 inicia um curso de Artes Plásticas e pede transferência para a PUC de Campinas. Aos 21 anos apresenta um trabalho de desenho no curso de arquitetura e a professora observa que se trata de um desenho muito ruim (guardou o trabalho que sobreviveu inclusive ao incêndio de sua casa, ocorrido posteriormente). Aos 23 anos recebe um convite para trabalhar num grande escritório de arquitetura de São Paulo, com o renomado arquiteto Vilanova Artigas. Aos 24 anos faz aula de desenho

livre na Pinacoteca de S. Paulo. Nos finais de semana, aprende a técnica de aquarela com Luiz Gobeth (arquiteto e aquarelista das paisagens de Piracicaba ao ar livre).

Casa-se em 1977 e larga o escritório para ser projetista. A esposa perde a primeira filha poucos dias depois do parto, sendo que o padre se recusa a encomendar o corpo por ela não ter sido batizada. Em emprego na General Motors realiza projetos avançados de instalações, mas por conta das circunstâncias empresariais acaba demitido, encontrando-se com um filho (em Florianópolis nasceram mais dois) e alta dose de descrédito na Escola, Igreja, Medicina. Faz concurso para o BANERJ e vem trabalhar em 1981 numa agencia de Florianópolis, onde paralelamente, trabalha com um escritório de arquitetura e faz tecelagem sem cartão, recorrendo apenas a uma concepção de linhas e cores. Entre os anos de 1984-87 mora no bairro de Bom Abrigo e no Campeche, faz gravuras e pinturas tendo como professor Fernando Lindote, Jairo Shimidt e Juan Carlos Dale, conhecido como Manolo. Agua, pedras, peixes, pássaros, surfistas, barcos são temas recorrentes de suas paisagens. Aos 34 anos já se encontra mais amadurecido, reconhecendo-se como artista e reafirmando procedimentos em que pinta, desenha, rasura e escreve. Na página dos 38 anos apresenta uma canção para um desconhecido, cujo conteúdo trata de uma trajetória vivida. A página 39 (1992) trata de uma exposição individual no CIC, composta por 39 páginas penduradas num varal e feitas entre 87-92.

Em **Relato de uma viagem não realizada,** o artista apresenta duas séries. Uma se intitula **Lençóis** (1992-93, instalação que integra uma exposição coletiva na Sociedade Psicanalítica *Prometeus Libertus* em Florianópolis com quatro lençóis mais uma caixa com cartas), onde os tecidos são pintados como se fossem a superfície de uma tela e sobre os quais surgem fragmentos de uma carta. Concebido como seu primeiro texto-obra, cópias do texto foram disponibilizadas numa mala que compõe o trabalho. Seu conteúdo visual e narrativo conta a vida de um menino até tornar-se um velho, o qual, poucas horas antes de morrer, passa estes registros para um viajante. **Correspondências póstumas** (colagem sobre 10 lençóis transformados pela tinta acrílica e os efeitos de sua diluição sobre placas de aço, 1,60 x 2,00 m. 1993) corresponde à segunda série de trabalhos sob o tema **Relato de uma viagem não realizada.** Trata-se de um jovem conversando com um

velho já morto e acusando-o de ter transformado os lençóis em sua prisão. Este material que joga com o peso incomodo do espólio paterno foi apresentado na Galeria do Instituto de Artes da URGS em 1995.

Ainda sobre a série **Lençóis**, remetendo às confissões que se alimentam de dados biográficos ficcionalizados, o artista tanto pode ser reconhecido no menino que veio do interior como no pai velho e recluso em estado de suspensão-avaliação do vivido ou mesmo no jovem legatário. Igualmente é possível reconhecer desde uma poética sobre as diferentes etapas da vida até o ato de colecionar sonhos e dormir com eles. Os personagens dão a ver um íntimo que sempre escapa, sendo o narrador uma espécie de alegoria onde o esquecimento se cruza à adivinhação. Entre os sombreados da rememoração e da premeditação, destacam-se fios tênues e cifrados que relacionam vida e obra, sobrepondo o esquecimento daquilo que um dia foi à decifração daquilo que está para vir. Imagens renitentes e formas recorrentes se destacam: os rabiscos, as palavras, o menino e a vaca, os pais, as figuras do inferno e do céu. Nos contornos que afirmam e separam os traçados e as palavras, deslindam-se certos esquemas de corpos humanos e animais. Assim, o mundo do íntimo e o íntimo do mundo emergem como vazio e preenchimento, lembrança e apagamento do destino que sempre escapa.

Ainda no ano de 1993, Paulo Gaiad realiza **Prenome Fausto,** trabalho para ser projetado em peça de teatro escrita por Fábio Brügueman, funcionando como anteparo à encenação, onde confluíam também dança, música literatura. O mesmo desdobra-se numa exposição em Florianópolis na Galeria *Art in Panorama,* sendo as obras vendidas posteriormente. Trata-se de conversas entre Fausto e Sísifo, cujas encenações acontecem junto com a projeção de telas. São formas geometrizadas junto a cenas já conhecidas e pequenos textos que contam histórias testemunhadas na vizinhança em que o artista mora, apresentando-se como uma linguagem pictórica inesperada e desconhecida através da sala escura do teatro.

Em 1994, junto com **Lençóis**, seguem para a Alemanha uma série de **desenhos e serigrafias.** Afirmando certas mudanças na intensidade da cor e dos traços, prevalecem cores fortes e formas rupestres e surgem novas formas combinadas com as anteriores, além de uma produção de pinturas-colagens com piano e rostos. Também neste ano e depois da experiência naquele país, a partir de um concurso realizado pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) sobre o

tema dos *500 anos do Descobrimento da América,* o artista toma por base uma percepção plástica composta por figuras de animais em aquarelas aguadas e rasuradas sobre metal (fluídos do mar e sangue, remetendo aos episódios de conquista e massacre); além de bichos em placa de metal associados à imagem do colonizador que invade, come, defeca, copula; bem como desenhos de bichos com lápis sobre papel e tinta acrílica sobre aglomerado. Os estudos sobre canibalismo remetem tanto ao fato de que todos comem todos, como ao fato de que a criação é também um processo de devorar, sendo o criador uma criatura. No projeto com desenhos, maquetes e pinturas, os animais que estão pelo quintal voltam na tatuagem do corpo do próprio artista (lagarto), no carimbo da série da **Divina Comédia** (Purgatório) e **Memórias da Cozinha**.

Em nova temporada na Alemanha em 1997, um galerista de Berlim agenda uma coletiva para 1998, onde o artista comparece com **Páginas ao vento, relato da dor** e **Cicatrizes.** Em **Páginas ao vento, relato da dor** (papel, metal, giz. 20 x 40 cm, 1997)**,** lâminas de aço se juntam como num livro, simulando capa e páginas de um diário supostamente perdido, contendo inicialmente cerca de 200 páginas em três tamanhos e cujos fragmentos restaram bastante rasurados e esmaecidos, quase informes, colados às placas. Domando a completude pelas veladuras e obliterando a totalidade narrativa, o que surge são as significações de superfície, sempre inacabadas e deslocadas. Privilegiando um material que sofre a alteração do tempo, ao invés de negar, as perdas e os estragos potencializam a matéria plástica, enquanto a palavra e a imagem se rebatem sem primazia, deixando-se guiar por uma espécie de mão cega que conduz o olho entre os escombros da escritura, funcionando como indícios decifráveis ou não, onde cores e linhas, verdadeiro e falso coexistem e se tornam co-possibilidades. Desconhecendo limites e regras, o artista recorre a revestimentos e camadas ampliadas pelos efeitos de oxidação da aquarela sobre as placas de metal. **Cicatrizes** (Fardos de papel filtro, marcas de arame oxidado e chumbo, com **medidas variadas**), surgida em 1998, foi apresentada, além da Galeria em Berlim, também no Salão Víctor Meirelles e no CCBB-SP, numa exposição intitulada *Pele, Alma*, com curadoria de Kátia Canton e texto-catálogo de Miriam Schnaiderman, Tadeu Chiarelli, João Evangelista e Kátia Canton.

Abordando diversos lugares onde esteve, sintetizados numa única imagem, **Impressões de viagem** (1999) consistem em cartões postais em tamanhos variados, onde também comparecem fragmentos de textos. Assim, palavra e imagem visual acabam sendo uma espécie de transbordamento ou resíduo do que foi vivido. As formas anteriores, tais como um arco, portal ou obelisco e as linhas do mar se misturam com novas formas, igualmente metamorfoseadas como um coração (imagem que persiste a partir de um balão em forma de coração, levado pelo vento que o artista recolhe num campo **suíço** em que passa com amigos) e o nome Isolde (vestígio mnemônico da amiga idosa que o recebe em **Berlim**). Atento às contingências do lugar, Paulo Gaiad usa uma intuição que captura e combina ficção e documento, acolhendo as contingencias que se materializam em telas na parede e escritos complementares em alemão, semelhantes a desenhos transbordando da pintura. No ano de 2000, esta série é apresentada junto com **Páginas ao vento** numa exposição na Galerie Barsikow, em Berlim.

Trinta e tres trabalhos, feitos em dimensões variadas com uso de colagem, pintura, fotografia, aquarela e desenho sobre placas de ferro, realizados em aproximadamente dois meses, dão nome à série **Auto-retratos** (2001). Seu ponto de partida é uma *primeira convocatória*, pedindo às pessoas através de e-mail, que se retratem textualmente. Em seguida, o artista processa o material em imagens, construindo uma espécie cifrada e labiríntica de retrato, onde arte e vida se rebatem por meio combinado e diversificado de recursos, desobedecendo regras em proveito do uso inesperado de materiais como papel, metal, giz, gesso, tecido e terra. Recolhendo indícios subjetivos, produz enigmas relacionados à impenetrabilidade do destino do outro. São exemplos a aquarela sobre metal com uma criança em Paris a partir de uma cena informada por Regina Melin, a receita de bolo cenoura enviado por Nara Milioli e o autorretrato de família de Adriana Rocha. Apresentados na forma de livro com registros do processo, não pretende ser um livro de artista e nem um objeto, mas se reconhece como um registro que funciona como documento. Em outras palavras, o artista pede a diversas pessoas algo que possa configurar como a descrição de cada uma delas, propondo-se a transformar esta empreitada em forma visual, fazendo surgir novas composições a partir das pistas escritas e informações visuais enviadas.

No jogo de trocas, os retratos se afirmam como o que sempre foram: elaboração de ausências abordadas como distância e contra-forma de alteridades. Na armadilha da sinceridade cativante que demanda uma estratégia do artista para situar-se no campo do outro, algo se fende e autonomiza, retornando como estranheza disfarçada que se mantém, ao mesmo tempo em que força um apagamento. Alteração corpórea e metamorfose matérica, cada retrato produzido por Paulo Gaiad recusa a obviedade da semelhança irrefutável, tangenciando a modulação de forças e direções que jamais se encontram, exatamente porque jamais deixa de ser mancha no espéculo do mundo[3]. Os trabalhos são apresentados em exposições no Museu de Arte de Santa Catarina; em Curitiba, no Museu Alfredo Andersen; no espaço Itaú Cultural em Campinas (*Deslocamentos do eu*, com Ana Bela Geiger, Fabio Noronha, R. Rennó, J. Lerner), além do Itaú Cultural e Paço das Artes em São Paulo no ano de 2002.

Numa segunda convocatória, o artista repete o gesto de enviar uma correspondência pedindo a diversas pessoas através de e-mail que lhe remetam objetos que possam traduzi-las. Nasce em 2002 **Receptáculos da memória,** apresentado no **Santander-Cultural em Porto Alegre em 2003**. Em troca mandaria para cada uma delas uma obra em placa de metal com um fragmento da carta que sua mãe, morta em 1984, lhe enviara. Transforma estas novas remessas em objetos artísticos, cujo teor fica guardado em caixas de **ferro** devidamente lacradas. Lembrando uma sorte de relicários profanos, combinação entre pequenos sarcófagos e vitrines, mais do que gabinetes de curiosidade ou *boîtes en valise,* naqueles recipientes são colocados objetos dos remetentes com sentidos biográficos muito particulares, tal como tal como uma cartinha enviada ao Papai Noel, o chapéu do pai há pouco falecido, bolinhas de gude dos tempos de menino, uma história amorosa e fotografias de partes do corpo. A artista paulistana Bianca Tomie, envia uma colherinha de remédio; Nilza Procopiac entrega um livro de historinhas e desenhos de sua infância; Rosana di Munno envia macarrão, temperos e um prato como parte das lembranças da comida materna; Mirian Schnaiderman, seu travesseiro de bebê; Ricardo Ribenboin, um texto sobre lagartixa; Tadeu Chiarelli, o primeiro presente do padrinho.

[3] LACAN, 1998, cap. VI a VIII.

Assim, mantidas sob a forma de memórias individuais, mas que adquirem novas significações como objetos artísticos aquelas caixas abrigam inúmeras camadas temporais, ao mesmo tempo, contendo e obliterando o vivido. Ao incluir certos elementos que documentam um passado, o artista os preserva, mas o recipiente lacrado os mantêm indecifráveis e portadores de uma intimidade que jamais fica íntima, confirmando que aquilo que ali se encontra exposto pode ser olhado, mas não alcançado, permanecendo inacessível ao que dele se aproxima.

Ainda naquele ano, o mesmo gesto que concebe os receptáculos, continua em **Cicatrizes,** trabalho que circula em diferentes espaços expositivos do Brasil e do exterior e que é feito com cerca de 3.500 pedaços de papel de rolo cortados, depois amarrados com fios metálicos, molhados e deixados secar até se transformarem em blocos maciços. Sendo o arame retirado, as formas são encadernadas com folhas de chumbo. Mantendo o interstício entre permanente e perecível, tendo o mole endurecido e ficado cheio de marcas e o duro se tornado uma cobertura envolvente e fina, o que se destaca não é a intenção de não fazer um livro de artista, mas produzir objetos nascidos de cortes, marcas, prensagens. Enfim procedimentos capazes de revirar e adulterar a matéria até o limite de sua consumação para chegar à uma imagem desconhecida e forma perturbadora. Se é verdade que ali estão os registros da memória pessoal que guardam a filha morta em 78 e a casa incendiada **no natal de 88**, igualmente ali se configura um bloco potente o suficiente para alcançar aqueles que conheceram em alguma instância do seu corpo ou alma as marcas e coberturas que guardam um processo de cicatrização.

Atestado da loucura necessária ou a vaca preta que pastava em frente da minha casa surge de uma *terceira convocatória,* realizada através de nova correspondência enviada por meio da Internet em 2003, onde o artista pede às pessoas que mandem o que quiserem na forma de um pequeno texto com frases, sinais, palavras, símbolos para servir de parte de um texto único. Mas, travado e sem inspiração para este novo lance que inventa, não consegue juntar todos os fragmentos e constituir uma espécie de hipertexto. Ocorre que no terreno em frente de seu ateliê, todos os dias via pela janela uma vaca que passava os dias ruminando pacífica e indiferente. Esta cena foi determinante, ao reconhecer o animal silencioso e vazio como era também sua sensação de espera e, assim, considerando-o como um espelho, dá início a uma espécie de inventário da sua vida

através de um trabalho com fotografia e pintura sobre tela, medindo 140 x 200 cm, prosseguindo de 2003 a 2008, com texto baseado no *Elogio da Loucura* de Erasmo de Roterdã. Além das palavras ao fundo, os desenhos são formas que retornam como síntese, persistindo nas articulações com seu passado e presente, configurando uma estranha familiaridade em que a presença do animal permite que o olho do artista possa escapar de si, contornando a loucura sem se deixar engolir por ela.

Ficcionando um animal que vive as lides humanas e também observa ironicamente suas insânias, consegue não apenas reunir todas as pequenas narrativas que lhe foram enviadas, como também faz uma sequência fotográfica e, logo em seguida, realiza uma performance no Paço das Artes em São Paulo, onde fica doze dias escrevendo no chão, acompanhado pela foto do referido animal numa das paredes. Invertendo imageticamente a situação, pois é a vaca que observa o artista que rumina, o próprio texto é alçado a uma situação de pré linguagem, uma vez que a escrita lhe permite não o simples rebatimento do código visual, mas a realização de um movimento em direção ao inesperado.

Ainda no ano de 2003, entre **O atestado da loucura** e **A divina comédia**, o artista realiza as chamadas **Séries soltas**. Trata-se de cerca de 18 placas de gesso forradas com papel e desenhadas com pasta de carvão moído e álcool, implicando numa fatura obtida pelas diferentes experimentações, tais como ranhuras e lixamentos, avarias e desbotamentos, particularmente destacando-se os efeitos calcinados e as incisões de ponta seca. Intermitentes e intervalares, ali persistem as figurações de fendas e arcos, circunferências e rasuras

Entre 2003 e 2007 são realizados os trabalhos que compõem **A divina comédia,** sendo os mesmos apresentados em diversos ambientes expositivos do Brasil. Particularmente comparecem referências a Dante Alighieri na edição ilustrada por Gustave Doré, a qual faz parte das lembranças da casa e da infância do artista. Começando pelo **Inferno**, surgem apropriações fotográficas sobre papel jornal com intervenções, consideradas como estudos preparatórios, enquadradas em caixas, envoltas em arame e cravejadas com pregos, potencializando as imagens com cenas de guerra, situações de suplício e sadismo. Depois, deslindando o **Paraíso,** seguem mais de 80 fotos produzidas a partir de detalhes de um livro com fotografias eróticas tiradas no século XIX, coladas sobre chapas de gesso, em seguida

quebradas e reparadas, lixadas e logo após retrabalhadas com efeitos de rasura e desgaste. Importante observar que o caráter compósito não passa só pela literatura e fotografia, como também pela *assemblage* e *objet trouvé,* acabando por ampliar a espessura da imagem, multiplicando as modulações entre aquilo que foi e aquilo que se tornou, o que ficou retido e as alterações persistentes, constituindo a dimensão do irreparável e configurando uma vigorosa carga erótica.

Abordando o **Purgatório,** o último conjunto desta série advém de uma coleção de fotografias pertencentes a uma família desconhecida e adquirida numa feirinha de antiguidades em Curitiba. Ocorre que, trabalhados sob fundo de papelão, impressos em papel jornal, aqueles rostos que fitam sobriamente um suposto espectador, cobertos pelos véus do esquecimento, assinalam o lugar da experiência perdida e do irresarcível. Impossível alcançar o que olhavam aqueles olhos, mas também impossível ignorar a estranha fenda que interroga a ininteligível descontinuidade que reina entre os viventes. Assim, na relação entre estoque e defasagem, captura e corte, no fundo que salta através de um lampejo ou no movimento retroativo que aquelas imagens demandam, o espectador é lançado não ao ponto de origem ou essência, mas aos enumeráveis cruzamentos que mostram que a imagem nunca está só, situando-se num inquietante jogo entre conjunção e disjunção, abertura e fechamento, disparidade e semelhança que faz triunfar o divergente[4]. Eis a montagem como único meio de fazer aquilo que foi reaparecer, tornando-se forma sobrevivente[5].

Cabe destacar que os estudos preparatórios para a **A divina comédia** partem de fotos, cujas imagens são refotografadas a partir de **um volume de Forbiden Erotica, editado pela Taschen, e de uma edição da revista Photo dos anos 70 sobre imagens da polícia judiciária francesa no pós-guerra,** totalizando oito imagens para o ambiente do Inferno e oitenta para o Paraíso. Assim o artista procura dar corpo ao sensível, criando uma espessura para a imagem, sendo que não parte de uma apreensão fotográfica direta, mas de uma intervenção que implica interferências e alterações, fazendo com que o que é seja completamente diferente do que o que foi. Ainda a respeito desta mesma série (cujo texto de Dante Aliguiere, ilustrado por Gustave Doré, é parte do espólio do pai morto em 99 e que o artista

[4] DELEUZE, 1988, p. 21 a 61.
[5] DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 11 a 58.

pede aos irmãos), convém registrar que em 2001 foram feitas três telas, com fundo de papelão, uso de papel jornal e carimbo de estudo fotográfico, figurando portas com medida de 3,00 x 1,60 m, destinadas a afirmar menos a condição de divisórias dos ambientes dantescos e mais a demonstrar a contiguidade e cambialidade que integra estas instâncias. Isto pode ser melhor observado em relação a uma porta feita em 2006 a partir da foto de rendição alemã, onde o artista repensa o inferno como comédia divina e a porta como um espaço permissível, enquanto o purgatório pode ser considerado como lugar do extravio e da errância e o paraíso como lugar da totalidade que não retorna e da perfeição rasurada. No MASC foram expostas A Porta do Inferno, A porta do Purgatório e A porta do Paraíso); as mesmas foram também apresentadas no MAC de Curitiba em 2004, compondo o conjunto da Divina Comédia, mais os estudos preparatórios; na Galeria Rosa Barbosa em São Paulo foi a vez da Porta do Paraíso e no SESC-São Paulo em 2007 a vez da Porta do Inferno, que também compareceu no MAMBA em 2008. Dois aspectos recorrentes ainda devem ser mencionados sobre estes trabalhos: o caráter híbrido, tal como no caso do uso da fotografia e da literatura e os procedimentos de colagens e marteladas, lixamentos, fraturas e remontagens.

Ainda entre os anos de 2003 e 2007, o artista faz uma série de paisagens, onde busca retratar a areia, o mar, a vegetação, as dunas e os morros do lugar onde mora, na Praia do Campeche em Florianópolis. Ao invés das apropriações fotográficas, aqui ele mesmo tira as fotos, criando um campo figural que não se deixa guiar pelo olho, desfazendo a semelhança e a representação para fazer surgir a intensidade de um lugar. No traço renitente que faz reaparecer um menino que cria e destrói, lançando o ordinário na condição extra-ordinária, e um arquiteto que constrói e reconstrói a partir da areia, do cimento e da massa-corrida, o artista literalmente borra a distinção entre o *ato* que é fixo e o *gesto* que é nômade, uma vez que precede e sucede à execução daquilo que ali incide. E assim, misturando os tons terrosos e cinéreos, faz nascer em **As paredes que me cercam** pinturas onde combina tinta acrílica, cimento, fotografia e massa sobre tela. Além de pintar, Paulo Gaiad quebra e arranha, esfola e machuca, cobre e golpeia a superfície, recorrendo também às tonalidades aguadas, sendo que ainda no movimento do pincel redige uma carta secreta e indecifrável que registra o quanto a suavidade vaporosa e líquida pode ser também uma espécie de prisão. O trabalho foi apresentado na

Galeria Rosa Barbosa em São Paulo, junto com **o conjunto do "Paraíso"** e no Museu Víctor Meirelles compareceu com uma das telas como parte da Programação de Conversas com Desterro).

Persistindo na problemática que inscreve na pintura os sentidos que lhe escapam, em 2005, Paulo Gaiad apresenta no MASC **Memórias da cozinha**. Novamente recorrendo às injunções biográficas faz aparecer neste conjunto de telas a lembrança dos cheiros e sabores da comida preparada pela mãe, bem como uma mesa e duas cadeiras herdadas, entre outros objetos, da casa dos pais. Consentindo que a natureza-morta seguisse o caminho do *memento mori*, sobrepôs aos diversos procedimentos fotográficos e colagens do **Atestado da loucura,** as fotos do purgatório. Assim, primeiro em placas de gesso (fotografia sobre papel filtro, 40 x 40 cm.) e depois em telas maiores (compostas de folhas de papel jornal, tamanho A4), realizou interferências através do desenho e da pintura, ressignificando os acidentes e contingências cotidianas. Ali comparecem objetos herdados da família como uma mesa, uma cristaleira e um bufê, além de um estudo fotográfico com limões, fazendo com que a memória da mãe, morta há muito tempo, volte nos textos, nos cheiros e sabores. Recorrendo ao arsenal da memória e às imagens já trabalhadas em séries anteriores, reafirma a criação como alteração cifrada e noturna de restos do vivido, produção enigmática de interstícios e jogo de veladuras em que mostrar é esconder.

Em 2007 **Estudos de luz e sombra** se apresenta como uma série de paisagens a partir de uma viagem que o artista fez a Holanda, através das quais utiliza fotografias, postais, anotações de textos com fragmentos de viagens e outras lembranças. Mas ao incorporar outras temporalidades para além da biografia, fazendo citação explícita às pinturas de Rembrandt, Turner, Vermeer e Matisse, é aqui que o peso do vapor e das nuvens, além da força invisível da luz, incide sobre um fundo que sempre volta porque jamais se deixa tocar, assinalando o inalcançável através do *sfumato* e do efeito de rasura e inacabamento. Assim, as nuvens do céu holandês surgem tão próximas e familiares como as da Praia do Campeche e a fachada de uma pousada do litoral de SC, em local chamado Ponta do Papagaio, torna-se correspondente à gravura flamenga de uma casa em ruínas. Dentro desta série destaca-se **Céu de Delft** (fotografia, pintura e colagem sobre tela medindo 200 x 140 cm). Trata-se de duas telas de céu, sendo uma refeita sobre a ilustração de

uma gravura holandesa e outra sobre uma fotografia do litoral catarinense.

Visualmente diferente dos trabalhos anteriores, em 2008 Paulo Gaiad realiza **Fragmento de um noturno,** onde remete a uma sensação musical capturada no intervalo entre a situação ótica e a sonoridade de uma composição melancólica e vagarosa. Trata-se de uma obra que nasce num momento de insatisfações com a vida pessoal, após negativa da bolsa para uma residência em Barcelona e desistência do grupo **Ba-o bah** para criar uma escola especial. Transformando as partituras originais que pediu após a apresentação do amigo pianista Alberto Heller, produziu uma série com 49 livros (mais esgotada do que abandonada), fazendo deles uma espécie de estranho e rasurado desenho, alterando sua condição musical através do pensamento plástico. Assim, refaz o gesto de apropriação de algo que é do outro, mas que se combina com suas inquietações, compondo uma espécie de sinfonia imagética. Reutilizando placas de aço com fotos que foram enviadas para uma residência artística em Barcelona, colou-as sobre pastas de papelão que também estavam presentes na série do purgatório, guardando nas partituras fragmentadas e nas notas perfuradas, a lembrança triste e suave, secreta e solene da mãe que tocava piano. Tomando a coisa por onde ela não está, realiza um falso movimento que se alonga e subtrai como inflexão e profundidade do indescidível, que não quer ser nem a palavra nem som, mas apenas imagem que guarda sensações**.**

Quatro conjuntos fazem parte da série **Fragmentos de um Noturno**: 1-*Pastas partituras*, compostas por uma pasta de papelão, fragmentos da partitura manuscrita do noturno e fragmentos de imagens do noturno, sendo que os *fragmentos de imagens do noturno* (fotografia sobre chapa de ferro) por sua vez são divididos em: fragmentos da imagem interior, fragmentos da imagem exterior, fragmentos de corpos, e fragmentos simbólicos; 2-*Notas perdidas,* compostas por páginas avulsas da partitura original com suas notas (todas ou parte delas) vazadas por furadeira elétrica; 3-*Oitavas fugidias,* constituídas como partes de teclas de piano (fragmentos do objeto) que servem para eventualmente suprir de sons os outros fragmentos; 4-*Porta-fragmentos* reconhecido como móvel em madeira de fino acabamento e detalhes em vidro, provido de gavetas para abrigar elementos dos conjuntos 1, 2 e 3.

No ano seguinte a **Fragmentos de um noturno,** nasceu **Ilustrações versadas,** obra composta por livros de papel filtro, contendo registros como se fossem diários sobre os parisienses. Trata-se de um trabalho feito para uma residência de artista em Paris, projeto cujos livros se perderam e onde o artista fez uso de fragmentos de um noturno para ilustrar o projeto inicial que acabou não sendo aprovado. As 104 páginas com registros narrativos correspondem ao número do prédio que foi um necrotério, mas acabou doado pela prefeitura e é hoje um Centro Cultural, onde acontecem diferentes tipos de atividades artísticas e cujos artistas recebem bolsa para uma residência de um ano.

Desenho das sombras nasce em janeiro de 2009 e apresenta um conjunto de cenas onde reincidem dados cifrados da memória e dos modos do artista observar o mundo. Segundo afirma, advém de um processo de maturidade, onde as docilidades são transformadas em rebeldia e os ressentimentos em afetos. Constitui-se de sete trabalhos feitos em caixas de madeira, mais 4 caixas de aço, em cujo interior se desenrola uma dramaturgia com fotos tiradas de internet e refotografadas ou desenhos apropriados de outros trabalhos, seus ou alheios. As figurações permitem estabelecer relações com as assombrações de Holbein, as ironias de Goya, as fantasmagorias Ensor e a leveza esvoaçante de Matisse. Sua fatura consiste num modo de desenhar formas e movimentos através de roupas de fantoches, sendo que os mesmos possuem os rostos, mãos e pés modelados em argila, sendo posteriormente pintados e vestidos com túnicas de tecido ligeiramente retorcido, possuindo expressões faciais bastante singulares mas não individualizadas.

Nem pintura e nem escultura, estes seres comparecem como desenhos que adquirem vida ou sombras que se emancipam de sua condição chapada e escura, travestindo-se e mascarando-se num movimento onde desempenham o enredo a que pertencem. Em função das cores, Paulo Gaiad considera este trabalho como um procedimento pictórico e observa que a série se desdobra numa outra intitulada **Juízo final**. Placas de vidro servem como escudo p/ proteger dos efeitos do tempo e dos riscos de esfacelar a cerâmica que não foi cozida e poeira que se acumula nas roupas. As cenas lembram passagens bíblicas como *A expulsão do paraíso*, situações poéticas como *A dança de Matisse* e *O beijo.* Há ainda certas paródias como *A tentação de Satanás*, *Judas acusa a defloração da virgem* e *Passeio no*

parque, além de outras de caráter passional como *O esquartejado* e *Matar por amor*. O movimento congelado dos personagens parece ampliar a dramaticidade do enredo.

Atravessando o pensamento em que o impossível é formulado não como absurdo, mas como um feixe onde se encontra a soma coexistente e incontável de todas as possibilidades, a grandiloquência se torna concisão e o excesso fica suspenso para que se possa pensar a sobrevivência da forma que é repetição sem origem. Assim, o artista recoloca sentidos e inquietações já contidos em outras obras, suas e alhures, produzindo potências que fazem retornar os mistérios esquecidos e os recalques mais secretos que nela habitam. Através de questões pretéritas, irresoluções e impremeditações, o artista considera os bonecos como figuração de suas angustias, um esforço para dar corpo ao pensamento.

Conforme sua explicação, o ponto de partida é uma cena da infância, onde o artista ainda menino, com cerca de 12 anos, copia um óleo sobre tela, medindo o tamanho aproximado de uma folha A3 e cujo tema são esqueletos que disputam um enforcado. Trata-se do fascínio de uma criança a partir da demanda de um primo já adulto que solicita um quadro para o novo apartamento. Uma vidente comenta com este adulto que o trabalho era a figuração da morte, razão pela qual acaba queimado. Fica a memória, mesmo após o dramático assassinato do primo, terreno fértil associado ao tema do quadro (segundo o artista, ironia da obra que antecipa um destino). Além das lembranças do vivido, estão também associados fatos de noticiário policial, episódios cotidianos ou relatados. Há episódios biográficos associados às injustiças sociais e ao peso da religião: críticas às pregações e mentiras da Igreja. Incidem sentimentos de um incrédulo ou descrente que recusa às ilusões religiosas e que observa os comportamentos humanos com senso crítico. Voltam cenas das ilustrações de **A divina comédia**, a perda da filha e a vaca que pastava em frente de sua casa. Ali também cabem as sensações eróticas como potência que mistura sexualidade e criminalidade, considerando os limites indivisos entre bondade e crueldade, violência e desejo, predador e predado.

Em 2010, Paulo Gaiad realiza duas séries. A primeira, feita ao longo de um mês, denomina-se **Série de 10 desenhos** e surge logo após a chegada de uma residência artística na Macedônia. Caracteriza-se por fotografias apropriadas que sofrem intervenções feitas com giz de cera e tinta acrílica sobre papel, onde se

observa certa contenção e simetria somada com alguns movimentos e dados mais emocionais. A segunda se chama **Série de placas de ferro**, constituindo-se em cerca de 20 placas de tamanhos variados, medindo entre 100 x 120 cm e 30 x 50 cm. Novamente, constitui-se num híbrido que inclui pintura, desenho e fotografia, implicando um processo de colagem com fotos, textos, tintas e oxidação. Trata-se de memórias a partir de uma residência artística em Corme, onde se destaca o ambiente do quarto de uma olaria, combinada com os restos do passado céltico, a produção de cerâmica e uma sensação de relação com o sagrado ancestral do lugar.

A partir da comemoração de aniversário da Associação Ba-o bah em 2011, o artista propõe que cada artista lhe entregue um resumo com dados pessoais. Em seguida os processa, ao longo de 2 semanas. Cada trabalho ganha um título e tenta colocar nele os breves dados biográficos que recebeu, sendo que os textos visuais funcionam como uma composição narrativa e onírica e os dados recebidos como pequenos relatos se tornam processados e cifrados. Nascem dois volumes de **Cadernos de memórias.** Neles, comparecem, por exemplo: *Costurando o mapa mundi* (uma jovem artista afirma gostar de bordar e fala sobre seu desejo de viajar pelo mundo e o artista faz um mapa mundi todo alinhavado sobre papel jornal colado em placa de papelão e o complementa com alfinetes e pintura em acrílico); *Sobre a magia da escuridão* (uma mulher conta que quando ficava triste ia para a praia olhar a lua e o artista cola em placa de papelão a foto de uma ciclista na Praia do Campeche; *As margens do Rio Teja, São Giacomo* (um homem conta do bosque com rio onde brincava quando pequeno e o artista trabalha sobre papel jornal colado em placa de papelão, realçando com pintura em acrílico a foto retirada da internet de uma paisagem combinada com um texto que a sombreia); *Os caminhos de chegar* (a partir das memórias de Alberto Heller). Destacam-se outras páginas com novos títulos poéticos: *Chuva de meteoros com meu pai; Uma senhora de cabelos brancos tecendo enfeites; Preciosos cristais vindos do céu; Questão de escolha; A crônica de uma vida infeliz; O circo; Sobre calças boca de sino e o leite; Sobre os espaços da infância; Fotografando.*

Juízo final é um trabalho de 2011, onde o artista apresenta quatro pinturas medindo 50x50cm. Foram pensadas 20, cujas cenas, se colocadas lado à lado num sentido horizontal, devem ir do inferno ao paraíso, completando 10 metros de

comprimento funcionando como uma viagem ou *via crucis*. Confirmando a preferência do artista pelas cores oxidadas, resultantes em tons de sépias e noturnos, surgem fotografias cobertas por pinturas, onde o céu aparece ao fundo e serve para destacar formas humanas assombrosas, furiosas e tensas (imagens renitentes que já apareciam em **Céu de Delft** e **Desenho das sombras**). Considerando as cores em seu procedimento pictórico, as quatro telas já pintadas estão disponibilizadas no site das tintas *Talens* (Holanda) como artista referência.

No ano de 2014 Paulo Gaiad realiza uma série de oito telas, medindo entre 1 e 1,20 m de largura por 1,50 m de altura e intituladas **After Darkness.** Nelas, não há hierarquia nem distinção entre cena e retrato, paisagem e natureza morta, sendo que corpos e paisagens se diluem e contaminam, tornando-se coisas díspares e aglutinadas em situação onírica. Também estão embaralhadas as faturas de desenho, pintura e fotografia. Assim, por exemplo, há uma tela em que a foto de uma escultura tumular de um anjo, capturada em ambiente digital, se combina com fotos homoeróticas e de fetiche sexual do começo do século XX. Sentado sobre um banco desenhado, o cenário é o da praia do Campeche, localidade onde mora o artista. Completando a montagem, enquanto a pintura de um céu negro desaba até o chão, um mar se estende desde um fundo até um primeiro plano.

O que se percebe nestas telas é a recorrência de certas preferências, tais como o gosto pela fotografia em preto e branco, a apropriação atenta de um detalhe ampliado, o cuidado na escala e proporcionalidade das formas, a condição indivisa entre pintura e desenho. As cores predominantes, além do branco e do preto, são as tonalidades de cinzas e beges, passando pelas nuances esverdeadas e azuladas que produzem um efeito de mancha e de carga dramática. Uma vigorosa potencia erótica se afirma, particularmente nas telas em que aparecem casais ou se destacam tornos e pernas. Nesta figuração, os ambientes são os que o artista conheceu ou vive, devidamente alterados, tal como no quadro onde se justapõem um casal com a s genitálias aparentes e uma cruz de Corme, localidade da Galícia, ou na tela em que surge um corpo com as pernas em escorso, junto com uma foto que o artista tirou de uma escola abandonada em Amsterdan. O uso subliminar de certas imagens e das escritas cifradas articula-se com a encenação da passagem temporal, obtida pelo papel que vai amarelando, as marcas do ferro que vão oxidando, as rasuras e riscos que produzem um efeito de desgaste.

3. Extensões reflexivas

Desde as primeiras incursões que fez pelo litoral de Florianópolis nos anos 80, quando deu início à sua vida artística, o repertório poético de Paulo Gaid ganha vitalidade alimentando-se em parte do que vê e em outra do que lembra e imagina, sendo que muitas formas são resíduos mnemônicos que reaparecem a partir das incursões ou viagens feitas. Assim, cabe mencionar algumas importantes residências artísticas feitas ao longo dos anos 2000 e certas experiências daí resultantes.

Em 2006 na Eslovênia, a convite do croata Bruno Paladin que conheceu através de um projeto humanitário intitulado *Pintar um futuro,* o artista passa um mês produzindo suas obras e deixa um trabalho para o Museu de Brda. Na Croácia, a partir de novo convite de Bruno Paladin, expõe 12 trabalhos na galeria deste amigo. Trata-se de pinturas e colagens sobre papel filtro produzidas no Brasil, incluindo mais 20 trabalhos da série **Memórias da Cozinha**, sendo que um dos trabalhos fica para um museu de Istria, Croácia. Neste mesmo ano, segue para Amsterdan, sendo que a nova residência artística resulta numa exposição coletiva feita para o mesmo projeto *Pintar um futuro,* com curadoria da artista holandesa Hetty van der Linden, sendo a série de pinturas de Paulo Gaiad feita a partir de desenhos de crianças de Madagascar.

Em 2009, num vilarejo francês próximo a Lion, chamado Rully, são feitos três trabalhos com pintura e colagem sob o tema da paisagem local e depois vendidos em prol de uma ação humanitária. É quando Sergey Andreevski convida Paulo Gaiad para ir a Macedônia, mas neste mesmo ano, ele acaba indo para a aldeia de Corme, vilarejo de pescadores espanhóis perto de La Corunha, onde deixa tanto uma pintura para o local que lhe serviu de moradia, como cerca de oito trabalhos em aço para o Museo de Arte Contemporanea da Costa da Morte.

Em 2010, finalmente aceita o convite feito por Sergey Andreevski e vai para o vilarejo macedônio de Sloestika, onde fica de setembro a novembro. Leva doze telas do Brasil, cujas pinturas são baseadas em cenas da Ilha do Campeche, feitas entre 2006-2009, expondo-as num Centro Cultural onde aconteciam mostras incluindo música, teatro e artes visuais.

No retorno da Macedônia, vai para Madri e de lá para mais uma temporada de um mês no vilarejo de Corme, onde faz um painel de ferro, material que aprecia e recorre devido ao efeito de desgaste, doando para o Museu da Costa da Morte, junto com vários outros trabalhos menores, um painel que ocupa o terceiro andar deste mesmo museu. Depois volta a Madri levando dois pequenos trabalhos da série **Desenho das Sombras** que deixa para amigos.

Em setembro de 2014 empreende uma viagem solitária para a Patagônia e encontra novo alimento para sua obra, recolhendo memórias e imagens para um painel medindo 3 m x 8 m, em execução no começo de 2015 na cidade de Florianópolis.

Assim, desde seu começo em meados dos anos 80 até a atualidade, observa-se um artista tocado tanto pelas coisas que encontra, como também pelas que o encontram, que se dirigem a ele a partir de uma exterioridade, perturbando suas percepções e convidando-o ao delírio imaginativo.

Trata-se de um estado que se deixa afetar pela distância e pelo indiviso, que lhe permite desconhecer as predefinições, classificações, hierarquias e escalas em proveito do encontro com uma estranheza que lhe é familiar. Em suma, Paulo Gaiad viaja para encontrar o detalhe que sempre esteve lá e lhe pertence, embora até então o desconhecesse. Ir a outros lugares é trazê-los para si, mas é também encontrar-se com outros tempos que foram e continuam sendo apenas seus.

Eis o gesto como um feito que, diferente do hábito consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intenção ou do estilo, pode ser considerado como o ato de produzir uma alteração e suspender o estabelecido, tornando-se potencia através da qual o artista luta contra os clichês. Discordando do entendimento de que o gesto artístico é produzido por um ser mediúnico, situado num labirinto que está para além do tempo e do espaço e que cria como quem caminha em direção a uma clareira, o gesto de Paulo Gaiad é fruto de uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas e decisões que não são totalmente explícitos e voluntários, mas um coeficiente entre a intenção e sua realização, ou seja, o que permanece inexpresso e o que o artista consegue realizar, embora não de modo completamente consciente e premeditado. Para além de um produto estético, da subjetividade romântica e da arte como mera expressão individual, consiste em perscrutar inquietações ultrapassando os limites sobre *o que*

MESAS DE COMUNICAÇÕES

ARTE

MESA 01 – Arte e História – 1

Dodi Leal
TEATRO DO OPRIMIDO: SÍNTESE HISTÓRICA DO ARENA OU NARRATIVA DE RESISTÊNCIA DO ENCONTRO DE AUGUSTO BOAL COM A PEDAGOGIA DO TEATRO

Luiz Eduardo Frin
UMA ABORDAGEM HISTÓRICA DO PROCESSO QUE RESULTOU EM NOVOS EXPEDIENTES PRÁTICOS RELACIONADOS À ATIVIDADE TEATRAL PAULISTANA NO SÉCULO XXI

Rodrigo Lopes
A ÓPERA FRANCESA DO SÉCULO XVIII E SUA RELAÇÃO COM O CONCEITO DE MÍMESIS DA LITERATURA E DO TEATRO

Ludmila Lee Castillo
UTOPIA, UM FATO PO-ÉTICO NAS FRONTEIRAS ENTRE O IMAGINÁRIO E O REAL

Lílian Rúbia Da Costa Rocha
CIRCO: UM OLHAR A PARTIR DO TEATRO DE REVISTA

TEATRO DO OPRIMIDO: SÍNTESE HISTÓRICA DO ARENA OU NARRATIVA DE RESISTÊNCIA DO ENCONTRO DE AUGUSTO BOAL COM A PEDAGOGIA DO TEATRO?

Dodi Leal
Universidade de São Paulo – dodi@usp.br

RESUMO
Este artigo pretende analisar os principais fatores históricos que levaram Augusto Boal a novas propostas de recepção e encenação com o Teatro do Oprimido. Sob a ótica da crítica foucaultiana, o Teatro do Oprimido é discutido como um projeto contemporâneo que dá continuidade e, ao mesmo tempo, resiste à moderna pedagogia teatral de Stanislavski (dirigida à noção de sujeito e cuidado de si) forjando uma pedagogia teatral da biopolítica que incorpora em seu escopo dramatúrgico e improvisacional tecnologias avançadas de julgamento e decisão de problemas (opressões) populacionais.

PALAVRAS-CHAVE
Teatro do Oprimido. Pedagogia do teatro. Augusto Boal. Michel Foucault.

ABSTRACT
This paper intends to analyze the main historical factors that led Augusto Boal to new proposals of reception and staging with the Theatre of the Oppressed. From the perspective of Foucault's critique, Theatre of the Oppressed is discussed as a contemporary project that simultaneously continues and resists to Stanislavski's modern theatrical pedagogy (addressed to the notion of subject and care of the Self) forging a theatrical pedagogy of biopolitics that incorporates in its dramaturgical and improvisational scope advanced technologies of judgment and decision about population problems (oppressions).

KEYWORDS
Theatre of the Oppressed. Theatrical pedagogy. Augusto Boal. Michel Foucault.

A trajetória do diretor Augusto Boal pelos agitados grupos teatrais brasileiros dos anos 1950 e 1960 mostrou que não bastava chegar até o povo com a peça que o representava em cena. Algumas de suas experiências indicaram que o trabalho de conscientização que os grupos propunham não contemplava a necessidade do povo de contar a própria história. Pelo contrário, eram histórias do povo contadas por um dramaturgo inspirado e por um grupo de atores da classe média, ou seja, pessoas do teatro que nunca haviam passado fome mas falavam da fome, reforma agrária, socialismo, opressão etc. O trecho a seguir representa o relato de Boal desta fase de sua trajetória no teatro:

> Triste felicidade. O Arena, no Nordeste, havia encontrado o nosso povo; o CPC, no Rio, encontrara o seu. Embora dialogando com o povo, continuávamos donos do palco, o povo na plateia: intransitividade. Em Santo André, pessoas e personagens engalfinhavam-se em cena - isso aconteceu em um dia, um só: o verão precisava de mais andorinhas - águias, carcarás. [...] Continuava a divisão de classes, perdão, palco e platéia: um falava, outro escutava. A plateia cantava no coro mas não interferia no enredo. Agora, com a repressão, nem palco nem plateia: o povo tinha sido expulso dos teatros, sindicatos, associações, paróquias - povo proibido. Teatro outra vez assunto de classe média e intelectuais. Cada povo no seu canto, cada vaca no seu box. Dando leite, trabalhando (BOAL, 2000, p. 230).

O sistema curinga desenvolvido nos musicais “Arena conta...”, série escrita e dirigida por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri no Teatro de Arena de São Paulo, propunha o revezamento de atores na interpretação de personagens. O desenvolvimento do curinga levou Boal a esquematizar uma forma de expandir esse revezamento dos atores ao público: criou assim o Teatro-Fórum. O desdobramento desse trabalho culminou no projeto chamado Teatro do Oprimido que se desenvolveu com experiências brasileiras e internacionais sendo atualmente praticado por diversos grupos de todo o mundo.

> A partir do “teatro do oprimido” Boal deixou, na prática, de fazer teatro para fazer diretamente política. Mas não renunciou ao rótulo de teatro para suas especulações, o que não leva à outra conclusão, então, de ser o jogo viciado e autoritário do teatro do oprimido o Teatro da Opressão (MOSTAÇO, 1983, p. 74).

O propósito do Teatro do Oprimido enunciado por Boal (2005a) é o de favorecer a compreensão de problemas pessoais e comunitários pelos participantes e promover a busca conjunta de alternativas para a resolução desses problemas. Para Oliveira e Silva (2005), por meio do Teatro do Oprimido o indivíduo pode “imaginar variantes do seu agir e racionalizar transformações pessoais que, a longo prazo, serão grupais”. Sanctum (2006) indica que mesmo tendo fim os projetos ou grupos populares aos quais os indivíduos faziam parte, “a semente plantada dentro das pessoas que têm a oportunidade de conhecer o Teatro do Oprimido vai ser semeada de alguma forma, durante muito tempo”. Ainda a respeito da continuidade de influência das experiências com Teatro do Oprimido na vida das pessoas, pode-se citar uma famosa frase de Boal: “O Teatro do Oprimido começa quando termina”.

O Teatro do Oprimido procura por meio da prática de jogos, exercícios e técnicas teatrais estimular a discussão e a problematização de questões do cotidiano para oferecer uma maior reflexão das relações de poder mediante a exploração de histórias entre opressores e oprimidos (TEIXEIRA, 2005). Em sua intervenção, os textos são construídos coletivamente a partir das histórias de vida dos atores e do público: cria-se uma dramaturgia que emerge de experiências e problemas típicos da coletividade, como a discriminação, o preconceito, o trabalho etc. Nas encenações teatrais são incentivadas a ridicularização do poder, a inversão da hierarquia, a violação do decoro e a ruptura com as normas impostas pelo dominador (CARVALHO; CARVALHO, 2004).

A chamada "Estética do Oprimido", a partir da qual a criação artística significa um caminho de descoberta expressiva e subjetiva do mundo, intenta um posicionamento em contraste com as instituições e com os valores dominantes que criam subjetividades padronizadas. Tendo como base histórica de desenvolvimento o Teatro do Oprimido, esta estética incorpora os instrumentos de outras artes no sentido de possibilitar a instauração de meios sensíveis de ação humana que não se restrinjam à razão ou à simbologia.

> O Teatro do Oprimido, - como Arte que é -, sem desvalorizar a Palavra, procura estimular nos seus participantes, através dos sentidos, o Conhecimento e o Pensamento Sensíveis em cada instante da Ação teatral, metáfora da vida, em cada Imagem e em cada Som. Vai além, e procura conhecer a própria Palavra como objeto sensível, pois entende que toda Sintaxe é Poesia – pode ser ruim, mas é poesia (BOAL, 2006).

A Estética mencionada é do oprimido porque se propõe a possibilitar uma apropriação dos meios de produção artística por parte do homem que, nos tempos de hoje, encontra-se condicionado a dialogar com uma subjetividade obscura corporificada em imagens, sons e palavras alheias à sua própria humanidade. Trata-se de empoderamento humano diante das imposições de uma arte ou cultura opressoras produzidas por terceiros, por diversos motivos, exceto o da descoberta da sensibilidade.

Considera-se que está no público a grande preocupação deste projeto. Enquanto as obras teatrais escritas para públicos da classe média são apresentadas em forma de espetáculo por atores profissionais, em teatros reconhecidos

socialmente, os processos teatrais criados pelos atores não profissionais, muitos deles marginalizados socialmente, são realizados na e com a comunidade a qual pertencem. Não haveria diferença entre ator e público: a comunidade é protagonista da arte e da vida (BABBAGE, 2004). É a própria comunidade que constrói a obra, seja no processo de montagem seja nas apresentações. O papel do público no Teatro do Oprimido pode ser resumido pelo termo *expect-atores,* espectadores que estão na expectativa de serem atores (BOAL, 2005a).

Com o Teatro do Oprimido, a questão fundamental para Boal passou a ser: como tornar o espectador do povo o ator principal de uma montagem de teatro? É instigante como a nova proposta de recepção teatral, ou seja, de relação da cena com a audiência, visou operar pedagogicamente uma inversão de papéis ou de ponto de vista entre atores e espectadores. Se, para Boal, a cena anterior ao Teatro do Oprimido era intransitiva ("continuava a divisão de classes, perdão, palco e plateia: um falava, outro escutava"), agora os espectadores que participam da obra têm papel decisivo: criam sua própria estética, a própria forma de fazer teatro.

Uma das ideias centrais do Teatro do Oprimido, a de que todos são atores, inclusive os atores (BOAL, 2005b), refere-se à tese de Boal de que o teatro é inerente ao ser humano, o único que pode agir mas também se perceber agindo, sintetizando, assim, as funções do ator e do espectador de teatro. Considera-se que a linha argumentativa de que há uma pré-condição humana de fazer teatro foi elaborada no sentido de ampliar a difusão das práticas do Teatro do Oprimido sem que fosse contemplado um trabalho mais intenso com a pesquisa e experimentação teatral. De acordo com Mostaço (1983), Boal encobre o que seria uma vocação para atuar profissionalmente no teatro e ainda não leva em conta todo o preparo que é preciso ter para fazer teatro. Outra reflexão interessante é a de Nunes (2004, p. 70) que pondera a questão da possibilidade de qualquer pessoa praticar teatro com outros sentidos: "qualquer pessoa pode? Há nesse 'pode' não uma questão de permissão ou capacidade, mas já de disposição e disponibilidade".

Não apenas a temática das peças, mas a própria composição do "elenco" teatral com atores do público indicam como Boal possivelmente encarava a configuração da relação palco e plateia como um desajuste de poder. Constitui-se, assim, uma estética que visa lidar não apenas com a opressão nas relações humanas de modo geral, mas com a opressão que se dá no próprio teatro. O foco

de análise não está, então, nem no oprimido, nem no opressor, mas na própria estética de tratamento das opressões. Opressão é ação sobre ação e não ação sobre o outro. De acordo com Foucault (1995):

> [O poder] É um conjunto de ações sobre ações possíveis: ele opera sobre o campo de possibilidades aonde se vêm inscrever o comportamento dos sujeitos atuantes: ele incita, ele induz, ele contorna, ele facilita ou torna mais difícil, ele alarga ou limita, ele torna mais ou menos provável; no limite ele constrange ou impede completamente; mas ele é sempre uma maneira de agir sobre um ou sobre sujeitos atuantes, enquanto eles agem ou são susceptíveis de agir. Uma ação sobre ações (p. 243)

A partir da abordagem da genealogia de Foucault, desenvolve-se neste ensaio uma análise acerca da tentativa de Boal em abordar a tensão entre palco e plateia como uma relação desigual de poder. Antes que se constituísse a ideia de uma estética do oprimido, de apropriação dos meios de produção da cena pelo espectador, trata-se de considerar que houve no século XX o aprimoramento de uma tecnologia pedagógica no teatro a partir da qual se elaboraram sistemas de exercícios de si. Essa perspectiva, embora ainda centrada no ator e não no espectador, se desenvolveu tendo por base as experiências pedagógicas dos sistemas teatrais que objetivaram a produção da espontaneidade e da tomada de decisão pelos sujeitos em cena.

Conforme explicita Foucault (1995), não é o poder, mas o sujeito o tema geral de suas investigações. O filósofo busca compreender a maneira como o ser humano se transforma em sujeito a partir de processos de sujeição e subjetivação. De acordo com Castro (2009, p. 408), “Foucault fala dos modos de subjetivação como modos de objetivação do sujeito, isto é, modos em que o sujeito aparece como objeto de uma determinada relação de conhecimento e de poder”.

A reflexão acerca dos mecanismos de constituição do sujeito, circunscritos nas práticas pedagógicas do teatro, tal qual elaborada por Icle (2007), trazem um olhar complementar à possível relação de poder estabelecida entre palco e plateia. Problematiza-se, assim, a discussão da participação na cena, questionando-se se não seriam os mecanismos de inclusão no processo produtivo da arte justamente os que promovem a sujeição. Investiga-se, dessa forma, a genealogia dos procedimentos teatrais do governo de si.

A pedagogia teatral se caracteriza por uma inovação que emerge no final do século XIX na Rússia a partir das experiências e sistematizações do diretor de teatro Constantin Stanislavski. Trata-se da transformação do foco do teatro de espetáculo profissional para a formação dos sujeitos. Stanislavski já sugeria uma metodologia que, para além da capacitação de atores para a cena, poderia prover o homem de instrumentos para melhorar sua própria vida (ICLE, 2007). Assim, os efeitos deste teatro pedagógico não estão ainda no campo da recepção, dos espectadores, mas no dos jogadores e praticantes que participam da composição da cena.

A reflexão de Pupo (1999) a respeito do caráter pedagógico do fazer teatral de grandes diretores de teatro também compreende a relevância, para eles, da formação dos participantes em termos da ética do sujeito:

> Muitos dos diretores responsáveis pelas grandes transformações teatrais do último século, tais como Stanislavski, Grotowski ou Barba de certa forma foram também pedagogos. De modo radical eles sempre associaram a depuração de sua arte ao desenvolvimento pessoal daqueles que a praticam. Para eles a superação de si mesmo se coloca como uma meta inseparável da realização de um teatro que transcenda códigos já consagrados. Preceitos de caráter ético sempre acompanharam seu projeto de renovação teatral (p. 32).

A tradição anterior a esses diretores se pautava no texto, cuja origem literária ou dramatúrgica prevalecia na criação e determinação da verdade cênica. O papel dos atores e outros funcionários do teatro era o de interpretar a obra (que já vinha pronta), seguir o roteiro e convencer o público acerca da genialidade dos autores clássicos. Já com a pedagogia teatral, a centralização do processo criativo está na figura do ator: o sujeito da cena, constituído da verdade de seu papel, canaliza o esforço de criação de uma obra que se inspira no texto, mas não é mais textocêntrica.

Foucault (1995) demonstra que na passagem do poder pastoral ao disciplinar o governo de si tem papel fundamental. Enquanto no poder pastoral havia quem cuidasse do rebanho, no disciplinar a ordem depende, sobretudo, da disciplina de si sobre si mesmo. É nessa passagem que se processa a instauração do teatro pedagógico. Antes havia um texto ou um dramaturgo centralizador que respondiam pela obra teatral, mas depois a responsabilidade da cena passou para os atores que cuidam uns dos outros, e cada um de si, para que haja sucesso na produção. Entretanto, a pedagogia do teatro também é uma autoorientação ética organizada na

instrumentalização dos atores para o exercício de si com o objetivo de se humanizarem. Se antes o papel dos atores era o de reprodução, mímica e repetição, tornou-se, então, a improvisação e a imaginação interior. Trabalhar o personagem é um processo que antes requer um aprofundamento no trabalho de ator.

No âmbito da escrita teatral pode ter ocorrido também a passagem de um poder soberano para o poder disciplinar. Boal (2005a) observa as características principais da tragédia a partir da leitura da obra de Aristóteles *Arte poética*[1]. De acordo com a perspectiva de Boal sobre o sistema aristotélico, a catástrofe das tragédias era inevitável:

> Não se permitem *happy-endings*, embora não seja necessária a destruição física do personagem portador da *harmatia*. Alguns morrem, enquanto outros veem morrer seus entes queridos. De qualquer forma se trata sempre de uma catástrofe em que não morrer é pior do que morrer (veja-se o caso de Édipo) (Ibid., p.77).

Ao partir dessa conclusão de Boal sobre o desfecho dramatúrgico da tragédia, considera-se que o poder se exercia ali pela máxima do fazer morrer e deixar viver tal qual o poder soberano conceituado por Foucault. Desejava-se a morte do herói, cujo erro (*harmatia*) devia ser purificado por meio de um processo catártico. Era preciso fazer morrer a anormalidade, a imoralidade e o crime para deixar viver a harmonia e o coro, soberania dos cidadãos gregos. É possível depreender da análise de Boal que o poder da tragédia se impunha como terror repressivo sobre a morte.

Em tempos modernos, com o advento do drama (SZONDI, 2001) a partir de uma recriação da tragédia aristotélica pelo movimento do classicismo francês[2], os sujeitos desenvolvem a ação dramática por meio das tecnologias do eu com o fim de manutenção da vida. Trata-se de uma perspectiva que se alinha à disciplina do sujeito em Foucault. Desenvolve-se a psicologia das relações e a novela dos conflitos e diálogos intersubjetivos, constituindo-se o teatro do drama burguês que faz viver o herói e deixa morrer os coadjuvantes, os figurantes e o coro do povo.

---

[1] O ensaio de Boal sobre Aristóteles é avaliado por Nunes (2004) tomando por base o referencial teórico de Roubine (2003) sobre o teatro aristotélico. Embora se trate de um debate da história do teatro em que há muitas discordâncias, a autora considera válidos os elementos e ideias utilizados por Boal para defender sua tese sobre a tragédia grega.

[2] Conforme a leitura de Roubine (2003).

Icle (2007) trata da genealogia do cuidar de si a partir da consideração das técnicas de sistemas de interpretação (treinamento de ator), as quais emergiram com a pedagogia teatral de Stanislavski. A leitura de sua obra sugere os seguintes questionamentos: O que tornou possível concebermos o teatro como um procedimento de expansão de nossas vidas? Como se deu a passagem de um teatro de espetáculo baseado na disciplina da conscientização para o teatro pedagógico do controle de nós mesmos?

O teatro realista russo foi marco importante na constituição da pedagogia teatral. Entretanto, os sistemas teatrais produzidos ao longo do século XX provocaram outras relações do sujeito consigo mesmo, a partir da intensificação dos processos improvisacionais de criação artística e de recepção. No Teatro do Oprimido, a pedagogia teatral se exerce pela empatia das histórias de si cuja motivação é a da livre transformação da ação dramática por parte do espectador. É justamente na modalidade do Teatro-Fórum que culminará em sua experiência: o público participa da cena e se torna sujeito da ação teatral. Entretanto, nas técnicas do *Arco-íris do desejo* (BOAL, 1995), em que se promove uma terapia de si no coletivo, caracteriza-se declaradamente o exercício das tecnologias do sujeito aplicadas ao autoconhecimento e transformação das opressões individuais e sociais.

> É interessante que Boal, à sua maneira e se propondo transformador, está, talvez sem querer reconhecer, um tanto engatado nesse eixo: desde sua concepção sobre o ator até seu mergulho posterior em pesquisa de técnicas de terapia - ainda que ele diga que a proposta aí é uma coletivização de todos os problemas mostrados e a busca conjunta de soluções -, o indivíduo, o sujeito psicológico está, para ele, subentendido e naturalizado. Por isso, produz um “teatro de transgressão”; que age mais no nível molar, tentando mudar situações estabelecidas, porém, no nível molecular, muitas vezes convoca o mesmo tipo de esquema/esquadrinhamento perceptivo daquilo a que diz se opor (NUNES, 2004, p. 113).

Se a tragédia é o campo fértil do poder soberano sobre o personagem, o drama moderno seria o modelo de exercício do poder disciplinar sobre o ator a partir da emergência do cuidado de si dos novos sistemas de interpretação. Com o Teatro do Oprimido, a pedagogia teatral ganhou um estágio de governo e se estendeu ao espectador por meio das políticas públicas. A estatização dos processos teatrais exige não mais o rigor do trabalho do ator ou a purificação repressiva do herói

trágico. O teatro do fazer viver requer a gestão das demandas populacionais e sua incorporação ao aparato legal. Assim, a obra de Augusto Boal foi um dos marcos que instauraram o biopoder no teatro a partir da incorporação pela pedagogia do teatro das tecnologias de julgamento e decisão na dramaturgia do Teatro-Fórum e dos processos constitucionais e jurídicos do Teatro Legislativo.

Entretanto, essa passagem não faz que o poder disciplinar do drama seja extinto no Teatro do Oprimido. De acordo com Foucault (2002, p. 287), o biopoder não irá apagar o poder disciplinar, que nesta leitura é aproximada ao drama no teatro, mas "penetrá-lo, perpassá-lo, modificá-lo". Dessa maneira, Castro (2009) aborda as transições do poder:

> [...] não se trata de pensar a história do poder moderno como a substituição de uma sociedade de soberania por uma sociedade disciplinar e, depois dessa por uma sociedade de governo das populações. Antes, atualmente encontramos um triângulo soberania-disciplina-gestão governamental cujo objetivo fundamental é a população, e seus mecanismos essenciais são os dispositivos de segurança (p. 114).

É assim que no Teatro do Oprimido o objetivo fundamental se configuraria em termos da biopolítica no sentido de se instaurar uma via participativa de governo da população, mas preservando os dispositivos de segurança do drama cujo rigor ainda está pautado nas práticas disciplinares do cuidado de si: vigiar e punir. Assim, o que aparenta uma inconsistência estética em algumas passagens recentes da obra de Augusto Boal, cujos enunciados temáticos de opressão buscam a ressonância do discurso coletivo e o enunciado formal tende a se caracterizar com padrões disciplinares do drama moderno, revelaria uma contradição do poder na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BABBAGE, F. **Augusto Boal**. Nova York: Routledge, 2004.

BOAL, A. **The Rainbow of Desire**: the Boal method of theatre and therapy. Nova York: Routledge, 1995.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005a.

_____. **Jogos para atores e não atores**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005b.

_____. Quando nasce um bebê: o pensamento sensível e o pensamento simbólico no Teatro do Oprimido. **Sala Preta**, São Paulo, n. 6, 2006.

CARVALHO, J. L. F. S.; CARVALHO, F. A. A. Atores e papéis no ensino da administração: estudo de caso em uma empresa júnior. In*:* XXVIII ENCONTRO ANUAL DA ANPAD, 28., 2004, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Associação Nacional dos Cursos de Pós-Graduação em Administração, 2004.

CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault:** uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. São Paulo: Forense Universitária, 1995.

_____. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ICLE, G. Pedagogia teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski. In: *30ª Reunião Anual Da Associação Nacional De Pós-Graduação E Pesquisa Em Educação*, 2007, Caxambu. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPED, 2007. v. 1. p. 35.

LEAL, D. **Narrativas da participação**: estudo foucaultiano sobre a poética do teatro do oprimido nas plenárias de orçamento participativo em Santo André. 2010. Dissertação (Mestrado em Controladoria e Contabilidade) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MOSTAÇO, E. Opressão: o mito oculto do Teatro do Oprimido. In: MOSTAÇO, E. **O Espetáculo Autoritário**: pontos, riscos, fragmentos críticos. São Paulo: Proposta, 1983.

NUNES, S. B. **Boal e Bene**: contaminações para um teatro menor. 2004. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

OLIVEIRA, D. F.; SILVA, L. C. S. Economia Solidária e Teatro do Oprimido: um diálogo possível. In: *III Encontro Internacional De Economia Solidária*, 2005, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Núcleo de Economia Solidária da USP, 2005.

PUPO, M. L. S. B. Além das dicotomias. In: Seminário Nacional De Arte E Educação, 1999, Montenegro. **Anais...** Montenegro: Fundarte, 1999.

ROUBINE, J-J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANCTUM, F. O Teatro do Oprimido na diversidade sexual. **Revista Recrearte**, Santiago de Compostela, v. 5, 2006.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TEIXEIRA, T. M. B. Dimensões sócioeducativas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. **Revista Recrearte**, Santiago de Compostela, v. 4, 2005.

Dodi Leal

Doutorando em Psicologia Social e professor convidado da graduação em Psicologia no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; Licenciado em Artes Cênicas pelo CAC-ECA-USP, estudou Teatro do Oprimido com Augusto Boal e CTO-Rio. Diretor do Coletivo Metaxis de Teatro do Oprimido e coordenador artístico-pedagógico de teatro do Programa de Iniciação Artística - Piá da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

A EFERVESCÊNCIA DA ATIVIDADE TEATRAL PAULISTANA NO SÉCULO XXI: UMA ABORDAGEM HISTÓRICA

Luiz Eduardo Frin
Instituto de Artes da Unesp – edufrin@uol.com.br

RESUMO
Apresenta-se, nessa reflexão, um panorama histórico do processo que resultou na pungência da atividade teatral paulista no século XXI. Elemento central dessa efervescência é o trabalho continuado de grupos que se estruturam coletivamente para a produção e para a criação artística. Grupos que, como a Cia. Livre e a Cia. Teatro Balagan, produzem espetáculos e criam espaços de reflexão que originam novos expedientes práxicos que se disseminam pelo Movimento de Teatro de Grupo Paulistano.

PALAVRAS-CHAVE
Teatro paulistano. Teatro de grupo. Práxis teatral. Cia. Livre. Cia. Teatro Balagan.

ABSTRACT
This reflection shows an historical overview of the process from which the poignancy of São Paulo theatrical activity in the XXI century has resulted. Central element of this effervescence is the continued activity of theater groups that are collectively structured for production and for the artistic creation. Groups that, such as the Cia. Livre and the Cia. Teatro Balagan, produce shows and create spaces for reflection originating new practical expedients that are spread in the called The São Paulo City Group Theatre Movement.

KEYWORDS
The São Paulo city theater. Group theater. Theatrical practice. Cia. Livre. Cia. Teatro Balagan.

Nos meses de maio e junho de 2015 a Cia. Teatro Balagan apresentou-se ao público paulistano. Levou à cena duas versões experimentais de *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam*, espetáculo cuja preparação centraliza as atividades do grupo desde abril de 2013 e no qual a companhia ainda trabalha. As exibições do "espetáculo em construção", como definido no programa das apresentações (CIA. TEATRO BALAGAN, 2015), integraram a pesquisa da companhia no intuito de se chegar à versão final do trabalho[1].

[1] A ficha técnica das versões apresentadas trouxe as seguintes informações: direção de Maria Thaís; atores-criadores- André Moreira, Deborah Penafiel, Flávia Teixeira, Gisele Petty, Gustavo Xella, Jhonny Muñoz, Leonardo Antunes, Maurício Schneider, Natacha Dias, Val Ribeiro, Wellington Campos e Ana Chiesa Yokohama; texto de Luís Alberto de Abreu com dramaturgia do próprio e de Maria Thaís; assistência de direção de Murilo de Paula; cenografia e figurinos de Márcio Medina com assistência de Marita Prado; cenotécnicos – Cesar Rezende, Clau Calaca e Wanderley Wagner da Silva; bonecos – Helô Cardoso e Eduardo Caiuby Novaes; preparação musical de Alício Amaral; estagiário – Felipe Boquimpani ; *design* e ilustrações de Pedro Matallo e produção de Géssica Arjona (CIA TEATRO BALAGAN, 2015).

Algum tempo antes, em 19 de fevereiro de 2015, estreou em São Paulo *Maria que virou Jonas ou A força da imaginação*[2], espetáculo da Cia. Livre, que fez duas temporadas na cidade, a primeira na unidade Belenzinho do Sesc-SP e a segunda no TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo).

Surgidas no final dos anos 1990, a Cia. Livre e Cia. Teatro Balagan são importantes integrantes do chamado Movimento de Teatro de Grupo Paulistano e contribuem para o cenário atual na cidade de efervescência da atividade teatral pautada pela pesquisa de procedimentos estéticos.

Uma dos caminhos que se apresenta para se analisar esse momento é o da perspectiva histórica e isso é possível, pois, segundo Eric Hobsbawm, "passado, presente e futuro constituem um *continuum"* (HOBSBAWM, 2014: 62), o que permite a apreciação do presente e até ilações sobre o futuro a partir da interpretação de acontecimentos passados. Mas, para isso é preciso que se construa uma estrutura analítica que contenha os parâmetros dessa abordagem. Uma estrutura que

> [...] deve estar baseada no único elemento observável e objetivo de mudança direcional nos assuntos humanos, independente de nossos desejos subjetivos ou contemporâneos e juízos de valor, isto é, a capacidade persistente e crescente da espécie humana de controlar as forças de natureza por meio do trabalho manual e mental, da tecnologia e da organização da produção (HOBSBAWM, 2014: 53).

Sob esse prisma, inicia-se uma reflexão em meados dos anos 1970. Período no qual a ditadura civil-militar que governava o Brasil desde 1964, a despeito de ainda torturar e matar, adentrou em um momento de distensão provocada por diversos motivos. Dentre esses, inseriram-se os econômicos relacionados ao esgotamento do modelo que sustentava o crescimento constante e pungente da economia brasileira, o chamado "Milagre Brasileiro"; os políticos ligados às dificuldades de organização advindas, entre outros fatores, da luta pelo poder que envolvia integrantes das forças armadas e alguns aliados. Nesse contexto, destacou-se também a reação de importantes setores da sociedade civil, alguns que

[2] Dramaturgia: Cássio Pires, Lúcia Romano e Edgar Castro. Interpretação: Lúcia Romano e Edgar Castro. Trilha Sonora: Lincoln Antonio e Pepê Mata Machado. Preparação Corporal: Lu Favoreto. Cenários: Márcio Medina. Figurinos: Fábio Namatame. Direção de vídeo: Lucas Brandão. Direção de produção: Laura Salerno. Assistente de direção: Artur Hiroyuki. Direção geral: Cibele Forjaz. (CIA. LIVRE, 2015).

inclusive apoiaram inicialmente o regime, aos arbítrios cometidos pelos aparelhos da ditadura.

Evidenciou-se, então, um controverso e conflituoso projeto (com fortes resistências mesmo dentro dos organismos militares) que no final permitiu a retirada desses do poder sem as devidas responsabilizações por desvios e abusos cometidos; a chamada distensão "lenta, gradual e segura" (GASPARI, 2014a; 2014b). Nesse período, após o fim ou a descontinuidade dos trabalhos de capitais grupos de teatro brasileiros em decorrência das atividades repressivas de um regime de exceção, como o *Teatro de Arena* e o *Teatro Oficina*, surgiram novos coletivos teatrais com proposta diferenciada no tocante à organização para a produção, como escreveu Silvia Fernandes:

> Em meados da década de 1970, começam a surgir no Brasil, de forma mais intensa em São Paulo e no Rio de Janeiro, equipes teatrais que fazem do projeto coletivo um modo novo de posicionar-se na cultura, na sociedade, na política e na arte. A apropriação conjunta dos meios de produção do teatro, com a cooperativa, a repartição democrática das funções artísticas, a ausência de hierarquias entre os criadores, com a consequente diluição dos poderes e dos aparatos repressores implícitos na divisão rígida do trabalho, recuperam, para os jovens artistas independentes, a possibilidade, inusitada na época, de falar em nome próprio, de escolher projetos, de criar textos cênicos de autoria comum, de desprezar "cânones teatrais", de misturar épico, lírico e dramático sem saber que narrar o caso de família, recitar a poesia do amigo ou brigar na cena de namoro era proceder por justaposição de gêneros e fazer teatro contemporâneo (FERNANDES, 2015).

Ao propor, justamente, alternativas aos modelos produtivos vigentes no tocante à realização cênica, os grupos que se formavam em meados dos anos 1970 iniciaram um percurso que chega até os dias de hoje. Agora, é preciso ressaltar que embora houvesse certa homogeneidade na proposta de organização dos novos artistas que chegavam à cena, marcada prioritariamente pela organização coletiva do trabalho, suas ambições artísticas e políticas eram heterogêneas, o que resultou na constituição de um cenário eclético de proposições político-teatrais (aí inclusos aspectos temáticos e formais). Ainda com Silvia Fernandes:

> Cada agrupamento, como reunião de indivíduos singulares que se junta por alguma espécie de afinidade, manifesta-se de um modo próprio, e a reunião em equipe de pessoas afins vai definir um resultado diferente daquele conseguido por outro núcleo, do mesmo modo, quer fazer aquele teatro que julga interessante e procura um meio de viabilizá-lo, tanto econômica quanto cenicamente (2000, p. 219).

Entretanto, embora heterogêneos, muitos desses grupos que se formavam podiam ser classificados em duas grandes categorias. De um lado havia aqueles que não abriam mão de ter como cerne principal de seus trabalhos o estético na perspectiva política. Por outro lado, surgiam coletivos que se opunham totalmente ou, ao menos, evitavam adotar em seus trabalhos posturas explicitamente de cunho político. Duas importantes publicações elaboraram um detalhado quadro da época em questão. A primeira é o livro de Sílvia Fernandes, *Grupos teatrais – anos 70* (2000), no qual a autora abordou o trabalho de grupos que se dedicaram mais à "pesquisa de linguagem" como foram os casos do Pessoal do Victor (São Paulo, 1975)[3], do Asdrúbal Trouxe o Trombone (Rio de Janeiro, 1974)[4] do Teatro do Ornitorrinco (São Paulo, 1977)[5], do Vento Forte (Rio de Janeiro de 1974 a 1979 e em São Paulo a partir de 1980)[6], entre outros.

Já, Silvana Garcia, em *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político* (2004), debruçou-se sobre os grupos paulistanos que, também surgidos na década de 1970, no contexto de resistência à ditadura civil-militar priorizaram o caráter político de seus trabalhos. Nesse sentido, de acordo com a autora, embasaram suas criações em procedimentos de certa forma relacionados ao teatro popular e que catalisam o acesso dos espectadores à obra teatral. Destacam-se, dentre esses expedientes, a utilização do humor, a prioridade dada a técnicas corporais na criação dos atores e atrizes, a utilização constante da improvisação a partir de ocorrências durante a apresentação, a presença marcante da música e da dança nos espetáculos e a estreita ligação com as artes circenses. Grupos que, como o Teatro Popular União e Olho Vivo – Tuov (São Paulo, 1973)[7], o Teatro-Circo Alegria dos Pobres (São Paulo, 1973), fundado pela professora e atriz Beatriz Romano Tragtenberg (MENDONÇA, 2012), O Núcleo Independente (São Paulo,

[3] Entre seus fundadores estiveram os atores Adilson Barros, Eliane Giardini, Paulo Betti, o futuro bailarino Ismael Ivo, o diretor Celso Nunes, e o cenógrafo Marcio Tadeu (ITAÚ CULTURAL, 2015).

[4] Destacam-se entre os seus integrantes os nomes de Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Evandro Mesquita, Perfeito Fortuna, Nina de Pádua e Gilda Guilhan (ITAÚ CULTURAL, 2015).

[5] Criado por Luiz Roberto Galízia, Cacá Rosset e Maria Alice Vergueiro. Entre muitos atores e atrizes que passaram pelo grupo destacam-se: *Rosi Campos, José Rubens Chasseraux, Chiquinho Brandão, Christiane* Tricerri, Ary França, Luciano Chirolli, Eduardo Silva, Eduardo Pompeo, Gerson de Abreu, Ricardo Blat e Roney Facchini (ITAÚ CULTURAL, 2015).

[6] Fundado em 1974 pelo diretor argentino, radicado no Brasi, Ilo Krugli e por Silvia Aderne, Caique Botkay Silvia Heller, Beto Coimbra e Alice Reis (ITAÚ CULTURAL, 2015).

[7] Liderado por César Vieira (Idibal Almeida Pivetta, advogado), destacam-se entre seus integrantes: Neriney Evaristo Moreira, José Maria Giroldo e Ana Lúcia Silva. (ITAÚ CULTURAL, 2015).

1973)[8], entre outros, deslocaram-se do centro à periferia da cidade de São Paulo para: "Produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade" (GARCIA, 2004, p. 126).

Agora, é preciso mencionar que mesmo grupos que não tinham explicitamente um viés político, ao buscarem se organizar de maneira coletiva, de modo diferente do empresarial -, no qual um produtor contratava os artistas e se estabelecia uma relação de patrão e empregado -, adotavam uma postura política clara que se refletia no resultado estético de seus trabalhos. Postura que, pela novidade, não era protegida nem institucionalmente, nem juridicamente.

A solução encontrada pelos artistas para institucionalizarem os grupos formados por livre iniciativa era conhecida por diversos setores econômicos, principalmente o agrícola, pois representa um modelo de organização e de defesa dos interesses comuns dos pequenos produtores do campo. Entretanto, constituía-se em grande novidade o pensar a sua utilização no setor artístico, refere-se, aqui, ao cooperativismo e a formação da Cooperativa Paulista de Teatro. Sobre o assunto escreveu Edivaldo Del Grande, presidente da Organização das Cooperativas do Estado de São Paulo (Ocesp):

> O cooperativismo é um oportuno instrumento para organizar economicamente os trabalhadores, muitas vezes tirando-os da informalidade e conferindo-lhes maior competitividade comercial. Unidos numa cooperativa, os profissionais ganham em poder de barganha para oferecer o seu produto e serviço ao mercado. Assim entendeu, em 1979, a classe artística de teatro, apoiada pela Ocesp. Ao fundarem a Cooperativa Paulista de Teatro – uma das primeiras do ramo a se registrar na Ocesp e uma das poucas daquela época que continuam em atividade -, os idealizadores encontram uma receita de sucesso para o setor, transformando em exemplo para todo o cooperativismo paulista (DEL GRANDE in MATE, 2009, p. 22).

Adentra-se, então, nessa reflexão, nos anos 1980. Período controverso, apontado por muitos como a "década perdida", reflexo da crise do capitalismo tanto no contexto externo, quanto no interno. No que concerne ao ambiente teatral brasileiro, essa visão, de certa forma, derrotista, é corroborada pelo fim de muitos grupos que, surgidos nos 1970, encerraram suas atividades na década imediatamente seguinte.

[8] Dentre os seus participantes destacam-se Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Alzira Andrade, Cleston Teixeira e Paulo Maurício (ITAÚ CULTURAL, 2015).

Voz contrária a esse percepção negativista é a de Alexande Mate, exposta em sua tese de doutoramento *A produção paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança.* Em um trabalho de fôlego, baseado em análise de extensa bibliografia, na prospecção de programas de espetáculos, de consulta a material armazenado em arquivos e publicado na imprensa e na realização de inúmeras entrevistas com artistas e intelectuais relevantes no contexto cultural brasileiro, o autor defende, ao contrário do senso comum, a pungência da atividade teatral no período em questão.

Dentre os inúmeros exemplos apontados por Mate para defender sua tese, ressalta-se o destaque que o autor deu à disseminação do ideal da produção coletiva nas inúmeras escolas profissionalizantes de teatro surgidas nos anos 1980, período em que:

> A possibilidade da experiência de processos criativos em teatro sem os temores ameaçadores do regime (re)começaram a crescer e a fomentar corações e mentes dos jovens. Fosse como fosse, várias escolas de teatro profissionalizante surgiram, ao lado das já existentes: Escola de Arte Dramática (1948), Teatro-escola Macunaíma e o Teatro-escola Célia Helena, Conservatório Dramático Emilio Fontana. Dentre essas escolas, podem ser citadas: Indac – Instituto de Artes e Ciência, Recriarte, Fundação das Artes de São Caetano do Sul [...]. Além do ensino profissionalizante [...] existiam também: o Departamento de Artes Cênicas da ECA – Escola de Comunicação e Artes da USP, a Faculdade de Belas Artes de São Paulo, o Instituto de Artes da UNESP, a Universidade São Judas Tadeu, a Mozarteum. Dessas escolas saiam novos grupos todos os anos, cujos primeiros trabalhos, normalmente, eram os espetáculos de formatura. Muitos desses grupos eram dirigidos por diretores contratados ou por professores-diretores da própria instituição. Nessa perspectiva, mais forte do que a figura do diretor: os ideais, a coragem de como se diz: dar a cara a tapa, os vislumbres interlocutórios, a experimentação radical, a ousadia estética expressavam os desejos e as necessidades dos estudantes que se inseriam no mercado. Apesar de as turmas nas referidas escolas não serem montadas a partir de critérios de escolha pessoal, a experiência social apontava a força do grupo àquela do indivíduo isolado (MATE, 2008, p. 145 - 146).

A disseminação de ideais colaborativos, nas instituições formadoras de artistas teatrais, foi fator determinante para o modelo que congrega criação participativa e organização coletiva para a produção se consolidasse na cidade.

Ao se refletir sobre os anos 1990, ressalta-se a inicial afiguração da aparência de estar tudo bem. Pois, coexistiam em São Paulo diversos fatores que

contribuíam para o desenvolvimento teatral. De um lado, havia uma instituição estruturada, a Cooperativa Paulista de Teatro, que dava resguardo jurídico aos grupos teatrais que se uniam de modo profissional por livre iniciativa. Práticas colaborativas de criação e de produção disseminavam-se. Jovens artistas conviviam com tantos outros de longeva e destacada trajetória nas artes. Constatava-se a existência de público ávido por novidades. Enfim, parecia um cenário perfeito para que a atividade teatral, com intenção não só a da realização de espetáculos, mas também de pesquisa de procedimentos estéticos que refletissem e refratassem aspectos da vida na sociedade brasileira se desenvolvesse, mas faltava um importante elemento: o capital.

Uma das alternativas seria buscar na iniciativa privada os recursos para a realização dos espetáculos e para a manutenção dos grupos por intermédio do patrocínio empresarial. Ocorre que, à época, o principal mecanismo de obtenção de verbas do setor privado para a atividade artística ocorria por intermédio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991). A Lei Rouanet, como é denominada, ainda em vigor, em termos práticos, transfere as decisões de patrocínio cultural para os departamentos de *marketing* das empresas, pois permite que o patrocinador abata do seu imposto de renda a pagar o valor destinado a patrocinar projetos aprovados pela comissão do Ministério da Cultura que avalia e avaliza, ou não, a obtenção, por intermédio da lei, de recursos que são de provenientes de isenção fiscal, ou seja, recursos públicos em última análise.

O Ministério da Cultura autoriza um projeto a receber verbas por intermédio de isenção fiscal, mas são as empresas que decidem se vão patrocinar e quais projetos serão contemplados. E é evidente que a escolha será feita por questões mercantis, por projetos que deem uma maior visibilidade, considerada positiva, para a marca da empresa. Espetáculos, de preferência, protagonizados por nomes consagrados pela grande mídia, ou que se enquadrem dentro de padrões estéticos já estabelecidos.

Então, para viabilizar a produção de trabalhos cujos expedientes, não necessariamente, se encaixavam nos parâmetros definidos pelo mercado, produzidos por grupos teatrais que se organizavam livremente, muitos deles respaldados juridicamente pela Cooperativa Paulista de Teatro. Grupos que, via de regra, articulavam propostas coletivas de criação e cultivavam o desejo de

permanecerem trabalhando juntos, em produção e, principalmente, formação continuada, era preciso encontrar outros caminhos. Vias que imbricassem pressupostos estéticos com o modo de organização para o trabalho.

Para encontrar, ou melhor, para lutar por um caminho já visualizado, organizou-se, em finais dos anos 1990, o movimento Arte Contra a Barbárie, como escreveu Iná Camargo Costa.

> No dia 7 de maio de 1999, como resposta ao avanço da onda mercadológica, um coletivo de grupos de teatro lançou um manifesto chamado Arte Contra a Barbárie, que foi publicado em *O Estado de S. Paulo*. O jornal dedicou uma página à novidade e informou que o texto seria discutido em reunião aberta, a se realizar dias depois no Teatro Aliança Francesa. Quem compareceu ficou tão surpreso com a superlotação da casa quanto os signatários. A partir daquele dia, a parte mais interessante da cena paulistana passou a integrar uma espécie de movimento que atende pelo nome do manifesto. [...] O manifesto, que se tornou referência para todos os interessados em fazer teatro [...] reafirmava os direitos à "produção, circulação e fruição de bens culturais" e, em nome deles, denunciava que era inaceitável a mercantilização imposta à cultura (COSTA, 2007).

Sob influência do movimento, em 08 de janeiro de 2002 foi sancionada a Lei 13.279/2002 que instituiu o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (GOMES; MELLO, 2014, p. 12) que alterou o cenário teatral na metrópole. O livro *Fomento ao Teatro 12 anos*, editado por Carlos Antonio Moreira Gomes e Marisabel Lessi de Mello, faz um balanço das 25 edições (de junho de 2002 a julho de 2014) do Fomento ao Teatro e apresenta números e gráficos impressionantes. No período abordado pela publicação foram 372 projetos contemplados, 135 núcleos artísticos contemplados e 2.328 projetos inscritos. Os números a seguir foram auferidos em 22 edições, até julho de 2013, mas que também não deixam de ser muito expressivos: 339 espetáculos realizados com 10.342 apresentações, 1.531 atividades desenvolvidas (oficinas, debates, workshops, palestras e apresentações de trabalhos em processo) e 93 publicações (livros, jornais, cadernos, fanzines, revistas e folhetins). A publicação da Secretaria Municipal de Cultura também apresenta mapas que mostram que atividades relacionadas ao Programa do Fomento Teatro realizaram-se praticamente em toda a cidade, inclusive em seus locais periféricos mais afastados, de fato, descentralizando a produção cultural da capital paulistana.

Chega-se, então, aos dias atuais com a efervescência da atividade teatral paulistana mencionada no início desta reflexão. Efervescência caracterizada pela existência de mais de duzentos coletivos teatrais que, em atividade continuada há mais de dez anos (MACHADO, 2015), produzem espetáculos; organizam seminários, debates e cursos, além de editarem e lançarem publicações como livros e revistas. Dessa maneira, criam espaços de reflexão e estruturam um novo arcabouço teórico que, por sua vez, inspira novas produções. Apoia-se, aqui, nas reflexões de Fayga Ostrower para melhor se definir o que se entende por “novo”.

> Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar (OSTROWER, 2013, p. 9).

Ao se analisar de modo relacionado as trajetórias e, mais precisamente, as atividades de preparação dos mais recentes trabalhos da Cia. Livre, sob a direção de Cibele Forjaz e da Cia. Teatro Balagan, dirigida por Maria Thaís, percebeu-se as novas formas de “relacionar, ordenar, configurar, significar”.

Ambas as companhias utilizaram na preparação de seus trabalhos expedientes que incluíram pesquisas temáticas por intermédio de um conjunto variado de fontes: Livros, peças de teatro, filmes, vídeos, canções, poemas, entre tantos outros; a pesquisa fundamentou a elaboração de material preliminar por cada integrante ou por cada equipe de trabalho. Material, esse, que foi apresentado aos demais integrantes das Companhias para que ocorressem discussões e, principalmente, a "contaminação" e apropriação do trabalho de cada núcleo por todos os participantes dos coletivos. Assim, buscou-se uma colaboração efetiva entre todos e se constituiu uma hierarquia horizontal de trabalho.

Notou-se nas atividades das duas companhias que a busca por um novo espetáculo foi, também, a busca por uma nova estrutura constituída a partir da colaboração de cada integrante. Cada artista trouxe para o trabalho os seus lastros conceituais que se transformaram na medida em que se mesclavam aos conceitos dos demais componentes dos grupos na confecção das cenas.

A estrutura constituída comportou o desenvolvimento de narrativas e se utilizou de elementos conhecidos e tradicionais da atividade teatral. Mas que, rearticulados mediante às necessidades especificas de cada trabalho, constituíram-se em jogo cujas regras precisam ser decodificadas pelos espectadores em cada apresentação.

Nessa estrutura, o gênero épico ocupou lugar preponderante, mas se mesclou a elementos líricos e dramáticos. Da mesma maneira, expedientes performáticos mostraram-se frequentemente presentes. *Maria que virou jonas ou a força da imaginação* e *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam* (ainda em construção) são espetáculos de forte impacto visual, de enredos polifônicos e que levam à cena múltiplas possibilidades de apreensão e discussão de temas que relacionam indivíduo e sociedade. Trabalhos de formas singulares que incluem e levam à cena o processo de criação e o histórico da companhia, de seus indivíduos, e de tantos outros artistas pertencentes ao recorte da história do teatro paulistano apresentado nessa reflexão.

REFERÊNCIAS

COSTA, Iná Camargo. Inventários da barbárie. *Revista Piauí.* Rio de Janeiro: Editora Alvinegra, n. 10, Julho de 2007. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-10/teatro/inventarios-da-barbarie>.Acesso em 04/08/ 2015.

Cia. Livre. *Maria que virou Jonas ou a força da imaginação*. Programa do espetáculo. São Paulo, 2015.

CIA. TEATRO BALAGAN. *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rolam.* Programa das apresentações do espetáculo ainda em construção. São Paulo, 2015.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais dos anos 70.* Itaú Cultural - Próximo Ato. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/silvia_fernandes.pdf. Acesso em: 31/07/2015.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*: a intenção do popular no engajamento político. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014a.

_____. *A ditadura encurralada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014b.

GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (Orgs.). *Fomento ao teatro:* 12 anos. São Paulo: SMC, 2014.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú cultural*. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/. Acesso em 04/08/2015.

MACHADO, Álvaro. A primaveral teatral de São Paulo. *Carta Capital,* São Paulo, 01-03-2015. Disponível em http://www.cartacapital.com.br/revista/838/a-primavera-teatral-de-sao-paulo-9759.html acesso em 28-06-2015. Acesso em 02/08/2015.

MATE, Alexandre. *A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história:* tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança. São Paulo, 2008. 561 p. Tese de doutorado em História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. *Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro – uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2009.

MENDONÇA, Júlio. Um resgate necessário*. Forum permanente de debates culturais do grande ABC*: o lugar escrito. Disponível em <http://www.olugarescrito.com/2012/12/um-resgate-necessario_5.html. Acesso em 03/08/2015.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação.* 29ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

Luiz Eduardo Frin

Ator, diretor e professor de teatro no Indac - Escola de Atores. Mestre e doutorando pelo Instituto de Artes da Unesp.

A ÓPERA FRANCESA DO SÉCULO XVIII E SUA RELAÇÃO COM O CONCEITO DE *MÍMESIS* DA LITERATURA E DO TEATRO

Rodrigo Lopes
Instituto de Artes – IA/UNESP – e-mail: lopes_monteverdi@yahoo.com.br

RESUMO
A ópera francesa do século XVIII possuía relações com a literatura e o teatro, e se constituiu a partir de regras poéticas advindas das teorias imitativas da Antiguidade Clássica e da constituição do teatro clássico francês do século XVII. Pretende-se observar pela análise histórica da ópera francesa, envolvida com o conceito filosófico de *mímesis* ou imitação, como se deu sua construção e como era considerada no século XVIII, e quais suas relação com a imitação da bela natureza. O que se observou era que a ideia que se fazia das teorias imitativas antigas se misturou com uma ideia clássica de mundo e de natureza, e que a ópera francesa representava, na verdade, a aristocracia da qual fazia parte.

PALAVRAS-CHAVE
Ópera. Imitação. Século XVIII. França.

ABSTRACT
The French opera of the eighteenth century had relations with literature and the theater, and was formed from poetic rules arising from imitative theories of classical antiquity and the constitution of the French classical theater of the seventeenth century. It is intended to observe the historical analysis of French opera, involved with the philosophical concept of mimesis or imitation, how was your building and how it was considered in the eighteenth century, and what their relationship with the imitation of beautiful nature. What was observed was that the idea that it was the old imitative theories mixed with a classical idea of world and nature, and that the French opera represented, in fact, the aristocracy which was part.

KEYWORDS
Opera. Imitation. XVIII century. France.

1. Ópera Francesa, literatura e teatro

A ópera francesa do século XVIII teve sua origem no texto poético literário, e o conceito de *mímesis*[1] vinculado a ela derivou do daquele da *Poética* de Aristóteles ao falar da estrutura da tragédia grega. O objeto dessa forma literária era a imitação de uma ação de caráter elevado, sua medida enquanto extensão (duração) e a forma de sua linguagem. Sua manifestação se dava, segundo Aristóteles, pela

[1] O termo *mímesis* é comumente utilizado como sinônimo de imitação ou representação.

mediação de atores, cuja atuação deveria suscitar como consequência o terror e a piedade, sentimentos que deveriam purificar essas emoções na audiência[2].

Essa estrutura literária e artística da tragédia grega foi utilizada na constituição da ópera francesa nos séculos XVII e XVIII. O texto literário continha a narrativa ou a poesia transformada em ação na representação da ópera, por sua vez derivada do teatro. Ela era um teatro cantado seguindo determinações bem definidas, além de prerrogativas de como os efeitos de sua atuação deveriam atingir uma audiência. Esses efeitos, acreditava-se, eram considerados os esperados numa audiência na representação da tragédia grega, e esperados também nas representações em uma pintura, já que ela também deveria guardar em si cenas remetidas à cultura clássica[3].

A *mímesis*, depreendida do texto literário, se fazia como regra e orientação para a ópera francesa. Esta, antes de ser uma peça teatral cantada era uma obra literária que derivavam todas as questões sobre a imitação em música, pois, discutir imitação ou *mímesis*, era discutir literatura.

A importância do texto poético literário estava no fato dele ser o elemento racional que orientava a linearidade da narrativa e a dispunha de modo a ser apreendida pela razão. Partindo do texto o teatro e a ópera imitariam suas ações para se constituírem nas artes que se tornaram a partir do Renascimento. Algumas formas literárias, como a tragédia antiga[4] e a tragédia clássica tornaram-se modelos de execução para as artes e para a ópera, e delas derivaram as regras e a maneira consideradas a mais completa para a efetivação da *mímesis*.

As ligações entre música e literatura na ópera como um todo se fizeram muito próximas desde seu nascimento no período barroco[5]; além do elemento

[2] Baseado no Livro VI, 1449b 24, da *Poética* de Aristóteles (ARISTÓTELES, 1986, VI, 1449b 24).
[3] Os efeitos esperados numa audiência diante de um representação de ópera era o mesmo que se entendia ser a catarse na tragédia grega: terror e piedade sentidos ao mesmo tempo, em acordo com a *Poética* de Aristóteles.
[4] Os preceitos aristotélicos estavam ligados à própria estrutura teatral, na definição mesma de tragédia, pelo próprio Aristóteles, no livro VI da *Poética*: É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação (catarse) dessas emoções (ARISTÓTELES, 1986, VI, 1449b 24).
[5] O uso do termo “barroco” é mais cômodo para o mundo italiano e alemão, pois a música francesa sempre procurou ser autônoma e declaradamente contra a aceitação de influências italianas em seu seio, mesmo sendo isso inevitável.

literário vinculado ao texto, a ópera se apropriou dos elementos cênicos e dramáticos teatrais para se estruturar. O texto literário, cuja narrativa poderia ser organizada e considerada um acontecimento verdadeiro se completaria na encenação teatral. Na ópera esses dois elementos eram somados com a música.

A música de ópera também era dividida e distribuída em partes ordenadas como no texto literário; em comum com a arte dramática possuía um sistema verbal que direcionava a razão, que por sua vez direcionava esse espetáculo quando transformado em imagem[6] cênica musical. Nas teorias imitativas dos séculos XVII e XVIII a base da imitação estava na compreensão racional do texto teatral ou libreto de ópera que, manifestado pela linguagem verbal, deveria demonstrar a lógica entre as suas partes e o encadeamento entre as ações. O texto literário representava a razão realçada pela música, e esta era o suporte para o texto e deveria então realçar seus aspectos verbais.

Ou seja, o texto poético literário na forma de um libreto na ópera francesa tinha sua teorização e realização fundamentadas no modelo da tragédia antiga em acordo com a *Poética* de Aristóteles, assim como fundamentada no modelo francês de teatro dramático musical do século XVII, constituindo-se então num teatro lírico. Essa estrutura bem delimitada criou uma barreira frente à penetração da ópera italiana, tornando-se autossuficiente na criação dramático musical. A ópera francesa imitava, então, - como na tragédia antiga -, a ação poética de uma tragédia ordenada em diversas partes e distribuída primeiramente no texto literário, estruturando-se como um espetáculo legítimo.

No teatro do século XVII francês as personagens eram de tipos diferentes, e deveriam de se conformar em acordo com as diferentes hierarquias sociais; a partir da observação do caráter e comportamento de cada uma delas, os compositores se orientavam na composição de sua música, adequando sua escrita musical ao tipo de cada personagem constituída para a ação. Ou seja, os compositores, junto com os tragediógrafos, respeitavam a obrigação de conformar o estilo da ópera com a peça teatral, sendo a música subserviente ao texto literário.

[6] A imagem cênica aqui significa que a representação no palco deveria assemelhar-se a uma pintura, a um quadro, em que todos os elementos carregados de significados deveriam ser captados pelo olhar do espectador ao mesmo tempo.

A música vinculada ao canto da personagem trágica traria ênfase ao efeito da catarse diante do terror e piedade sentidos pelo espectador, dado preconizado pela teoria clássica poética em relação à tragédia.

Outro dado de extrema importância foi o da teoria da verossimilhança[7]. Os gêneros teatrais fizeram parte da poética clássica desde o início do século XVI, no momento em que se traduzia e comentava Aristóteles; eles deveriam de se acomodar à unidade de tempo, de lugar e de ação, componentes da teoria da verossimilhança; o drama na ópera deveria satisfazer as regras em acordo com o pensamento aristotélico, e não contrariar as exigências da marcação das cenas, nem sua composição musical.

Já a ópera francesa, compreendida entre o século XVII e meados do século XVIII, se orientou por uma teoria literária envolvida por uma visão clássica de mundo, com particular enfoque ao conceito de natureza[8], com fundamentos filosóficos próprios. A ópera, tomada por um teatro lírico, era pensada a partir desses fundamentos, e comportava-se de acordo com as características dessa visão de mundo, e não só isso, ela as enfatizava e amplificava: ela era considerada um regulador do sistema poético, embora não possuísse uma forma estrita e um significado totalmente em acordo com as leis que regulamentavam o teatro clássico, mesmo sendo considerada um teatro e exigido dela o cumprimento de suas leis. O teatro era notadamente trágico, e a ópera poderia ser trágica também, mas o que era original em sua arte era a representação da tragédia através da música, forjando para si elementos propostos para uma outra arte, como o era para a arte dramática.

[7] Verossimilhança: O que é semelhante à verdade, sem ter a pretensão de ser verdadeiro (no sentido, por exemplo, de representar um fato ou um conjunto de fatos). Portanto, uma narrativa, seja um romance ou uma tragédia, pode ser verossímil sem ser minimamente provável, sem que exista qualquer probabilidade de que os fatos mencionados se tenham verificado ou venham a verificar-se. Nesse sentido, foi constante o emprego de verossímil na estética, a partir de Aristóteles. "Narrar coisas efetivamente acontecidas" — dizia Aristóteles — "não é tarefa do poeta; dele seria a tarefa de representar o que *poderia* acontecer, as coisas possíveis segundo a verossimilhança ou necessidade" *(Poet.,* 9, 1451 a 36). Nesse sentido, verossimilhança é o caráter de enunciados, teorias e expressões que não contradigam as regras da possibilidade lógica ou as das possibilidades teóricas ou humanas. Um acontecimento humano imaginado é verossimilhante se for considerado compatível com o comportamento comum dos homens ou encontrar explicações ou respaldo nesse comportamento (ABBAGNANO, 2007, p. 1000).

[8] A natureza é a expressão artística da verdade, sendo o tema central da crítica clássica. Em nome do "natural" o excesso de ornamentos foi condenado, assim como o estímulo, o burlesco, o pedantismo. A mesma crítica preconiza ao natural a elegância e delicadeza dos pensamentos e das palavras, e a adaptação de um texto ao público visa essas prerrogativas quanto a um gênero prático, em nome de um respeito apropriado ao príncipe. Busca-se, assim, se orientar por um "estilo natural" (BURY, 1992, p. 419). (tradução nossa).

Para ficarem em conformidade com a ideia de tragédia clássica, os recitativos da ópera eram comparados com a declamação e os diálogos da tragédia, e por isso mesmo para eles eram destinados os maiores elementos e cenas da ação dramática, e amplificados pela música exigia-se da ópera uma configuração teatral como a da tragédia.

Sobre a ópera francesa ter sido considerada como um teatro, afirmou a autora Catherine Kintzler, filósofa francesa especialista em estética:

> (...) Em suma, Grimm, que detesta a ópera francesa, considera, como Perrin, que traçou o programa, que se trata de um teatro e que é necessário analisar essa ópera como um verdadeiro trabalho destinado à representação, como uma história suscetível de ser apreciada segundo os critérios como os da verossimilhança, da necessidade, etc. Grimm é tão convencido que existe uma teoria do teatro que não hesita veementemente em apelar, para bem posicionar seu artigo, à numerosas passagens tiradas da obra do Abade Batteux, a qual se apresenta explicitamente como uma poética geral. O texto de Grimm é um dos últimos a considerar a ópera francesa como integralmente relevante à teoria do teatro clássico (KINTZLER, 2006, p. 12)[9].

Na representação teatral, os fatos eram organizados numa ordem julgada como poética e obtida através do *mito*[10]. Como na natureza, a situação dramática era uma invenção esperada da união de opostos, uma produção poética pensada, arranjada, cujos contrários faziam parte de um mundo poético comum. A representação de uma cena se fazia pelo jogo de contrários, como ocorria na natureza, e por isso mesmo, ela se referia a uma possibilidade de pensamento sobre a ficção como estética.

[9] Tradução nossa.

[10] O mito tem algumas acepções na Antiguidade, mas, dentre elas, está o de não ser demonstrável nem claramente concebível, mas é clara sua acepção moral ou religiosa. O mito ensina a conduta do homem em relação uns com os outros, sua relação com a divindade. Outra concepção é a de que o mito é uma forma autônoma de pensamento e de vida, não subordinada ao pensamento racional, mas originária e primária, diferente do plano intelectual, mas dotada de igual dignidade. Por isso que o mito, nesse sentido tem o correlato de fábulas como narrações verdadeiras. Os mitos assumem caracteres poéticos, que contém significados históricos que, nos primeiros tempos, foram transmitidos de cor pelos povos. Consistem na essência das fábulas, que nasceram por necessidade natural devido à incapacidade de se extrair as formas e as propriedades dos assuntos, devendo ser a maneira de pensar dos povos (ABBAGNANO, 2007, P. 673) [modificado].

2. A *pastorale* dramática francesa

A ópera francesa teve sua origem não somente no texto poético literário, mas também na forma teatral da *pastorale* dramática francesa[11], constituindo-se posteriormente na *tragédia lírica* ou *tragédia em música*[12], - gênero de ópera este considerado o mais bem acabado na França dos séculos XVII e XVIII. Teatralmente, os autores de *pastorales* dramáticas não deixaram de expor em suas composições detalhes realistas; no século XVII, o caráter pastoril dessas peças começava a se tornar ausente com a inserção de muitos episódios guerreiros, onde batalhas e duelos ocuparam um lugar em suas representações, - e por muito tempo esse tipo de representação fora bastante comum; - essas qualidades inseridas na *pastorale* não possuíam elas mesmas em separado uma espécie definida de gênero. Se a *pastorale* fosse pensada de acordo com as regras contidas na *Poética* de Aristóteles, ela obteria certo desprezo, pois seria considerada um espetáculo fácil, mais ainda um gênero não codificado; na *Poética*, a existência de acontecimentos infelizes não fazia uma obra ser uma tragédia, e esta deveria ser realizada com eficiência e seguir uma trajetória linear como ocorria com a "passagem do sol". A

[11] Quanto à *pastorale dramática*, ela sofreu transformações, cuja forma provençal foi apropriada com características dramáticas, assim descritas por Liliane Picciola: (...) A *pastorale* provençal nos dá hoje uma ideia do que poderiam ter sido as pequenas ações dramáticas. O universo pastoral teve mais chances de agradar aos pregadores do século XVI, especialmente àqueles que se aproximaram dos meios rurais, que nunca deixaram de celebrar as virtudes da vida simples do campo, enquanto eram contra os vícios favorecidos pela existência urbana. No século XVII, a evocação da vida pastoril teve a especial vantagem de situar a ação dramática fora do tempo, numa sorte de Idade de Ouro, que até mesmo os menos religiosos cultivavam essa nostalgia. Mas qual seria o conteúdo, desde o instante em que a ação se destituiu de seu contexto cultual, pertencente à *pastorale* dramática? Os estudiosos do século XVI, da Espanha, Itália e França, aspiraram um gênero poético praticado pelos gregos das ilhas do século III a.C., e que fora imitado pelos romanos do século I a.C.. Tinham, em efeito, [como modelo] o texto grego dos *Idílios* de Teócrito e o texto latino das *Bucólicas* ou *Éclogas* de Virgílio. Eram poemas dialogados, levando em conta a realidade de parte dos camponeses da Sicília, e, por outro lado, da campanha romana. As *Bucólicas* de Virgílio, em particular, notadamente foram um eco para o drama que se representava para os pequenos agricultores devido ao confisco de suas terras pelos soldados e seu exílio forçado. Eles expressaram seu desespero em deixar a vida doce, regular, próxima da natureza, que era deles. Mas os pastores se mostraram também como poetas e amantes (PICCIOLA, 1992, p. 80). (tradução nossa).

[12] A *tragédia lírica* (ou *tragédia em música*), a *tragédie lyrique*, foi um gênero musical especificamente francês; esteve em uso na corte dos séculos XVII e XVIII, representada em cena na *Academia Real de Música* [Académie Royale de Musique] de Paris, difundida pelas cidades francesas e também no estrangeiro. Ela era considerada um espetáculo completo, em que todos os elementos possuem pé de igualdade: o texto aparecia sempre em versos, a música, a dança, os costumes, as máquinas, luzes, tudo aparecia igualmente importante em seu gênero. Sua intriga era de cunho mitológico, explorando os mitos greco-latinos ou os poemas épicos da Renascença. Deuses, heróis, monstros, fenômenos naturais, tudo compunha o espetáculo do maravilhoso, com cenas verossimilhantes entremeadas com dança. Derivada do balé de corte, a tragédia lírica era uma ação dramática cantada que dava respaldo a um balé, tinha como gosto a simplicidade, a sobriedade, a naturalidade e a verdade. Esse tipo de espetáculo deveria satisfazer o espírito, os olhos e os ouvidos do espectador.

pastorale, então, de acordo com essa tradição aristotélica, não era codificada, pelo contrário, possuía alterações que a descaracterizavam enquanto gênero.

As transformações feitas na *pastorale* a tornaram um laboratório poético da cena lírica, incorporadas pela tragédia clássica do século XVII. A introdução da dimensão heroica e da violência nas primeiras pastorais trouxe à ópera um novo colorido e novas nuanças.

Aos poucos o rigor das tragédias[13] antigas foi incorporado pelas *pastorales*, e estas se dramatizaram com seus temas. As tragédias de temática antiga traziam muito interesse no público francês, e nelas havia um cultivo pelo horror, daí, por exemplo, uma admiração pelas tragédias do autor latino Sêneca (4 a.C. – 65 a.C.), em que existia uma pesquisa e cultivo de fortes sensações. As tragédias poderiam ser cruéis, mas eram consideradas excelentes, tanto nos modos como nos efeitos. Segundo a concepção da época, a purgação das paixões[14] – de acordo com o pensamento aristotélico – se fazia melhor, e denunciava a compaixão que se aprovava como "maravilhosa", e o terror instaurado pelo horror. A eminência da morte e os crimes deveriam ser coisas visíveis[15], daí Sêneca ter sido tão apreciado, pois ele sistematicamente se utilizava de personagens horríveis da mitologia, como *Medeia* e *Hércules*, que matam seus próprios filhos, ou *Tieste* que come seus descendentes num ato de canibalismo.

3. Corneille e Racine e a tragédia teatral

Os elementos constitutivos da tragédia tomados posteriormente pela *pastorale* fizeram desta modelo para a ópera francesa; sua forma foi definida pelos tragediógrafos franceses Pierre Corneille[16] (1606-1684) e Jean Racine[17] (1639-

[13] Quanto ao conteúdo da tragédia, disse Goldmann: Nós chamaremos "tragédia" toda peça na qual os conflitos sejam necessariamente insolúveis, e "drama" toda peça na qual os conflitos sejam ou solúveis (pelo menos no plano moral) ou insolúveis devido a uma intervenção acidental de um fator que – de acordo com as leis constitutivas do universo da peça – não se poderia intervir (GOLDMANN, 1970, p. 15). (tradução nossa).

[14] A purgação ou purificação das paixões era o efeito da catarse, por sua vez os sentimentos de piedade e terror sentidos ao mesmo tempo diante das cenas trágicas.

[15] Toda tragédia era provida de reflexão, abordando a violência política e privada, chamando indiretamente a todos para satisfazer suas paixões, seja pela vingança ou pela glória.

[16] Sobre Pierre Corneille: (...) Ele era um artista no uso da preparação, na criação de situações dramáticas, a agudeza de suas análises psicológicas, o contraste empregado nos caracteres e cenas, seus métodos em aguçar o apetite de sua audiência e satisfazê-la. Seu esforço em criar situações e

1699); Racine foi mais apreciado que Corneille, procurando ser o oposto deste em suas composições. Ele preferiu heróis e personagens imperfeitas para uma tragédia verossímil[18], e por isso mesmo, o amor, por exemplo, era um tema que poderia estar sobre os interesses de Estado. As forças que impulsionavam as personagens para o seu desempenho trágico traziam também o desenvolvimento de seu fortalecimento, por diversas vezes pareciam insignificantes para as almas obstinadas; a fatalidade também descobria como fazer mudanças em suas vidas, e o amor muitas vezes era recíproco; porém, o obstáculo para a sua concretude estava do lado de fora da cena.

Racine imitou personagens da antiguidade como modelos para as suas tragédias, porém tornando-as mais humanizadas, constituindo esse traço num caráter para a tragédia clássica francesa. Na *Poética* de Aristóteles as personagens da tragédia deveriam se caracterizar através de modelos da mais alta classe social, e estas se tornaram adequadas para as tragédias de Racine. Estas eram levadas em alguma medida para o pecado, mais ainda quando perdiam o poder; muitas de suas personagens usavam de seu poder para forçar a vontade dos que não lhe nutriam bons sentimentos, e assim eliminavam seus rivais.

As personagens eram tomadas por uma paixão que as faziam agir por uma vontade incontrolável, investindo com seu poder, mesmo que provisoriamente ou por delegação, que as faziam ser levadas por uma ilusão devido ao destino dos outros. Elas encontravam substitutos para obterem prazer ao fazerem sofrer aqueles a

escrever para todas elas fazia com que ele se esquecesse da realidade. Suas personagens podem argumentar e analisar muito (LANCASTER, 1942, p. 67). (tradução nossa).

[17] Ele [Racine] aceitou a forma clássica [Antiguidade Clássica] como esta havia sido fundada, repartindo-a, como muitos outros a fizeram, apenas em detalhes. Ele difere de Corneille pelo estreitamento do leque de interesses, produzindo muito menos, [mas] colocando na maioria de suas tragédias maior ênfase sobre o amor do que na admiração, por ser menos disposto a aceitar o *vrai* [verdadeiro] como substituto para o *vraisemblable* [verossímil], dando maior atenção para o seu próprio estilo. Ele emprega em alguns momentos frases curtas e uma perífrase elegante, próximas à prosa, mas conhece o segredo da preservação do tom trágico. Sua obra é a melhor defesa dos métodos clássicos quando aplicados à tragédia. Sua genialidade como a um pintor de caracteres, criador de situações, não poderia ter sido aprendida na escola de d'Aubignac, mas ele também não teria sido o dramaturgo que foi se não tivesse por detrás dele não somente Eurípides e Sêneca, mas Corneille, Rotrou, d'Aubignac, e outros autores franceses, e outros elementos, cristãos e pagãos, que compunham a França do século XVII (LANCASTER, 1942, pp. 92-93). (tradução nossa).

[18] Verossímil: aquilo que é semelhante à verdade. Narração de fatos sem que realmente eles tenham acontecido ou que sejam prováveis.

quem amavam, ainda que fossem seus rivais. O poder parecia servir ao amor de todos, ele facilitava a realização do destino trágico[19].

Quanto a esses conflitos no interior da tragédia clássica francesa do século XVII, nos apontou o filósofo e sociólogo francês Lucien Goldmann:

> Compreendemos porque os conflitos trágicos são antecipadamente insolúveis. A exigência de valores absolutos, de totalidade que rege o universo de toda tragédia, se opõe de maneira radical e irremediável a um mundo regido pelo compromisso, pelo relativo, pelo mais ou menos.
> Assim, todos os três elementos constitutivos de toda tragédia: um conflito essencialmente insolúvel resulta do choque entre um mundo que conhece *o relativo*, *o compromisso*, *o mais ou menos*, e um universo dominado pela exigência de valores absolutos, *de totalidade*, regido pela lei do *tudo ou nada* (GOLDMANN, 1970, p. 18)[20].

Para aperfeiçoar o objeto escolhido, a literatura refletia e mimetizava momentos selecionados da realidade e do mundo, os quais eram transfigurados, e essa realidade tornava-se representativa para algo além dela, tornando-se imanente à obra literária. A descrição de objetos num texto literário tinha por base elementos da realidade, embora não alcançassem a determinação real. Esses objetos e pessoas poderiam ser unidades concretas, e de sua infinidade de características, somente algumas eram retiradas desse complexo para uso de sua fabricação e representação.

4. A ópera como meio poético literário

O texto literário, como a nossa própria visão perante as situações, captava momentos fragmentados e limitados da vida ou de uma vida fictícia para a constituição de sua representação. Só uma parte da vida, ou da invenção da vida, poderia ser caracterizada, mesmo que fosse projetada como real e determinada.

[19] Vemos em Racine personagens serem seus próprios algozes, e o destino nesse sentido é tão irônico que leva a seus olhos ameaças, aflições, sofrimentos, que parecem chegar como uma reflexão tardia. O mal que chega para esses heróis vem de longe, e em cena, eles procedem de alguma maneira que fazem com que esse mal seja executado. As intempéries do destino são de carne e osso, são concretas, fazendo os próprios protagonistas eles mesmos serem desencadeadores de todas as ações e sentimentos que se combinam para produzir uma desgraça.
[20] Tradução nossa.

Sobre esses fragmentos retirados de momentos da vida, assinalou o crítico alemão e teórico teatral Anatol Rosenfeld:

> De certa forma, as orações de um texto projetam um mundo bem mais fragmentário do que a nossa visão já fragmentária da realidade. (...) A personagem de um romance, mais ainda de um poema ou peça teatral, é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico (ROSENFELD, 1970, p. 32).

A ópera francesa foi estabelecida nesse contexto: nela a matéria poética literária, mesmo sendo seu elemento regulador, não era dominante, mas sim um elemento impulsionador para os acontecimentos. Em boa parte do tempo a música dominaria, tanto em quantidade como pelos meios de realização de sua poética. A matéria poética literária de uma ópera colocaria a música em situação poética. Em senso estrito, o texto literário não asseguraria unicamente e por si mesmo a função dramática representativa. A ópera se daria como meio poético, e se apresentaria sob um modelo literário[21], tornando-se assim um objeto literário. Esse meio poético fazia a ópera ser definida muitas vezes como um *teatro lírico* (lírico no sentido de cantado = lira), um teatro cantado, embora não fosse suficiente para descrever a função que a música tentava preencher quanto ao teatro e seu meio poético.

Sobre essa questão, também assinalou Catherine Kintzler:

> (...) O agenciamento dos fatos que caracterizam a ópera como um teatro é essencial, pode e deve se desenvolver pelas vias musicais, mas ao fazê-lo, o músico trabalha como um poeta que se regulamenta pela arte do teatro, que é uma arte literária. O músico de ópera trata a música como sendo suscetível em produzir um efeito literário, uma ocorrência dramática (KINTZLER, 2006, p. 16)[22].

Aqui, segundo a autora, a música de ópera se definiria no fazer essencialmente teatral, e embora a música garantisse uma função poética completa

[21] Embora o modelo para as tragédias seja o da *Poética* de Aristóteles, a tragédia do século XVII que serviu de modelo para a constituição da ópera francesa não segue estritamente o modelo aristotélico, e existem diferenças entre elas. As personagens são nobres como da antiguidade greco-latina, mas não comportam mais o coro – elemento que na ópera será mais explorado. Mas a ideia de que a violência e a mudança de sorte vêm do seio da família, das amizades ou do amor, é ainda a ideia que prevalece. As personagens se esforçam por controlar a expressão de suas paixões. O prazer do espectador está em observar a unidade de lugar [que pode ser expresso pelo cenário, quando colocado dois lugares ao mesmo tempo como locais do acontecimento], e a unidade de tempo [quando a ação tem sua eficácia realizada através da verossimilhança] (BURY, 1992, p. 423). [modificado e aumentado]. (tradução nossa).

[22] Tradução nossa.

e por si mesma, contribuiria para o arranjo dramático, já que essa música tinha o mesmo tipo de presença literária de uma peça teatral. O material poético musical de uma ópera era análogo ao material poético literário, e não apenas uma redução ilustrativa literária. O dispositivo poético literário de uma ópera era inseparável da música. Nesse caso, o compositor escolheu o elemento literário como uma parte da natureza poética musical da ópera, e o músico, ao pensar a música literariamente, o fazia assim porque a música foi distribuída ordenadamente num dispositivo poético, como a ordenação narrativa de um texto literário.

O texto literário era mais importante que a música de ópera, e então sua relação com a imitação procurava enfatizar a prosódia na arte poética: o significado das palavras deveria ser evidente, e a imitação associada a uma trajetória literária, e posteriormente transformada em cena ou teatro cantado. A escolha da ópera como gênero era essencialmente uma escolha cênica, envolvendo, certamente, o estilo do músico, sua habilidade na composição e na execução; porém, dado ao próprio gênero, todos esses componentes se achavam colocados sobre a ideia de teatro. O efeito musical só era possível se associado com o efeito poético; a clareza das palavras permitiria uma escuta literária. O recitativo[23] deveria ser dominante e receber as grandes cenas dramáticas na ópera porque o texto deveria ser compreendido pelo espectador. Por isso que as árias individuais eram em quantidades reduzidas, e assim mesmo estas nunca se emancipariam totalmente dos versos, cujas inflexões deveriam ser rigorosamente seguidas e, como na Antiguidade Clássica, havia uma grande importância dada ao coro, que na ópera francesa dos séculos XVII e XVIII era composto por personagens secundárias.

Musicalmente, os recitativos receberiam então maior carga dramática, e embora com a prerrogativa de serem simples, sua música deveria por si só comunicar os efeitos do texto, e assim estaria mais próxima da razão, com a função de provocar um movimento das paixões humanas.

A escuta literária era tão importante na representação da ópera que a música era inserida cuidadosamente, como se surgisse de maneira natural na

[23] O recitativo era um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que seguia os ritmos e acentuações naturais do discurso, e também seus contornos em termos de altura. O “stile recitativo” esteve ligado ao desenvolvimento promovido pela Camerata florentina no final do século XVI, de um estilo com notação rítmica precisa, apoio harmônico, largo âmbito melódico e um tratamento afetivo (emocionalmente significativo) do texto (SADIE, 1994, p. 769).

situação dramática. Observação esta feita pelo musicólogo e novelista francês Philippe Beaussant:

> (...) buscava[-se] multiplicar as situações em que a música pudesse surgir de maneira natural, esmerava-se em tecer um enredo dramático no qual a música e a dança viessem espontaneamente enxertar-se. Foi desse modo que [Molière] ensinou ao músico Lully, seu colaborador, que uma ação contínua e coerente era conciliável com a música e também com o balé. Graças à influência indireta de Molière, o balé de corte pôde evoluir no sentido da ópera, por meio da inserção de uma ação dramática (BEAUSSANT, 1997, p. 368).

5. Imitação da "bela natureza", razão e linguagem

A natureza era o meio físico que funcionava como uma lente pela qual se observava a realidade, e dela se retiravam todos os modelos que serviriam de base para toda atividade artística; a forma de se imitar ou representar esses modelos, que deveriam ser aperfeiçoados e melhorados de forma racional, se dava o nome de *mímesis*, e na ópera a imitação seria possível e validada pela linguagem verbal, através do significado das palavras.

O aperfeiçoamento desses modelos retirados da natureza e utilizados nas artes não só direcionaram uma forma de se fazer ópera, mas também condicionaram comportamentos sociais, ações e experiências, trazendo um caráter específico para as óperas francesas, e a forma de se aperfeiçoar estava sob o crivo do próprio caráter nacional francês[24], expresso pela aristocracia, cujas leis se tornaram preceitos universais para as artes e em especial para a música e a ópera.

Acreditava-se nessa época que a expressão e significados da ópera só eram possíveis se vinculados ao texto literário utilizado por ela, cuja linguagem verbal era

[24] Sobre o caráter nacional francês, nos disse Pauline Kra, Astrônoma e Matemática, e professora de Francês da Universidade Yeshiva de Nova Iorque: o conceito de caráter nacional foi um assunto debatido durante o século XVIII francês. No início do século o caráter foi observado como um fato histórico, no final, foi considerado uma força ativa na política, e que deveria ser usado para promover a própria reforma política. Questões geográficas, fatores físicos e espirituais estavam na formação desses traços nacionais. A definição mais ampla e mais completa análise do caráter nacional foi apresentada por Montesquieu sob o nome de *espírito geral*. O *esprit général* consiste em características morais, hábitos de pensamento e comportamento que resultam de uma combinação única de clima, religião, leis, máximas de governo, história, costumes e boas maneiras. O que distingue uma nação de outra é uma combinação única desses fatores, um padrão distinto de interação e interdependência entre eles e o conjunto peculiar de traços morais que eles produzem. O caráter moral, composto de uma mistura de virtudes e vícios, como a sociabilidade, a sinceridade, a vaidade, a generosidade, o orgulho, a preguiça, a honestidade, é parte da entidade maior do *esprit général*. A qualidade do caráter em si depende da maneira pela qual os diversos traços são combinados e equilibrados nesse sistema (KRA, 2002, pp. 01-04). [modificado].

seu modelo formal. A música só era considerada portadora de significados se tivesse o texto literário junto dela, caso contrário seria considerada sem significado ou com significado duvidoso.

Essa linguagem possuía um poder persuasivo do qual a música se apropriou, e seu *éthos*[25] eram as paixões humanas. Nesse período, as paixões humanas, os sentidos e as sensações eram racionalizáveis de acordo com a concepção racionalista da época. Ou seja, as sensações e os objetivos que se pretendiam com seus efeitos poderiam ser direcionados pela razão. Pela palavra as paixões eram tornadas mais precisas, e a música neste caso universalizava seus significados.

A concentração no *éthos* na composição da ópera tinha por finalidade "mover as paixões humanas" de seus ouvintes, cujas características se constituíram não só pelo que se pensava, a partir do Renascimento, de como deveriam ser seus efeitos numa audiência na Antiguidade Clássica, mas também pela influência da obra *As Paixões da Alma* (1649) de René de Descartes (1596-1650) no século XVII[26]. Segundo a concepção de Descartes, as paixões produziriam um efeito

[25] *Éthos* é o nome que se dá ao material usado como tema no discurso.

[26] Para Descartes as paixões são classificadas como percepções que se relacionam com a própria alma. Elas são sentimentos porque a alma as recebe da mesma maneira como se recebe objetos externos, e é esse recebimento que movimenta a alma. Não possuem relação com o corpo, como sentimos, por exemplo, o frio. Não representam objetos, pois são particulares à alma, e só temos somente consciência de seus modos de ser, embora, no entanto, sejam causadas pelo corpo. Sua origem está no corpo físico, daí a alma não ter controle sobre elas. A ação das paixões está em elas serem representadas através de objetos que suscitam paixões. Daí a razão ser a reguladora das paixões, originadas no corpo. A alma pode decidir e conduzir as ações. Uma mesma causa pode provocar diversas paixões, o que possui mais relação com a história pessoal de cada um do que com determinadas causas exteriores. Os movimentos transmitidos ao cérebro "representam os objetos à alma e fazem-na ter diversas sensações" (ROVIGHI, 2006, p. 109). No entanto, sua filosofia, se assim se pode dizer, contida no *Compendium Musicae*, aborda a questão do belo a partir dos problemas musicais e acústicos. A música é um suporte para a reflexão estética, embora se aprofunde em questões técnicas e acústicas; seu pensamento conduziu a uma estética de tendência "clássica", mas subjetiva. Descartes recupera as teorias antigas, muito desenvolvidas nos escritos do século XVI, mas as coloca numa "roupagem" epistemológica nova, fora do discurso metafísico e cosmológico sustentados nesse período. Sua obra possui uma ambiguidade, segundo Wymeersch (WYMEERSCH, 1999, p. 113), pois apresenta uma aparência clássica, e na sua estética das paixões, o prazer das emoções parecem ser superiores à razão; apresenta concepções clássicas do prazer estético, pois para ele todos os sentidos são capazes de qualquer prazer. Em seu pensamento os objetos são adaptados, estabelecidos em proporções, de modo que se possa apreendê-los pelas sensações, de maneira distinta e sem dificuldades. A beleza depende de uma adaptação do objeto aos sentidos percorridos e da proporção interna de seu objeto, qualidade objetiva apreciada pela razão. O critério principal para o julgamento da beleza de uma obra é sua justa proporção. Proporção, equilíbrio, unidade e simetria são as noções características da estética dita "clássica". O belo faz sua ligação com o objeto musical e não com o sujeito que o contempla. A essência da música é suscitar no ouvinte uma reação; mais importante que o prazer em si mesmo é o sentimento de prazer que

mental (racional), mas suas causas seriam de origem física. Por conta dessa teoria a música cultivou uma concepção racional dos afetos.

O elemento racional da ópera ou *tragédia lírica* pressupunha a natureza como verdade abstrata em relações matemáticas formalizáveis. Sua ilusão, a verossimilhança, deveriam revelar a verdade através da ficção teatral, de onde desdobrariam seus encantamentos e cuja origem estava na relação entre os significantes da linguagem verbal e os sons da música. A união desses elementos traçou uma concepção de mundo, de homem, de uma arte remontada aos números.

Por ter a natureza como modelo e verdade e se valer da ficção teatral, a ópera francesa também se considerava uma arte em condições de reviver o enredo, o mito da antiga tragédia grega, possuidora de encantos secretos, suavizadora da alma e ponte para o sensível.

O direcionamento das ações na ópera francesa pelo percurso do texto literário deu a ela um acordo quanto ao posicionamento das personagens, pois estas deveriam ter suas hierarquias sociais bem definidas; um posicionamento daquilo que deveria ser imitado e também servir de exemplo quanto aos costumes, pois suas regras e modelos refletiriam regras e modelos de conduta em sociedade.

6. Considerações finais

Devido ao caráter tradicional das artes e da música de ópera, que tradicionalmente se utilizava de modelos externos retirados da natureza e da Antiguidade Clássica, menor importância se deu às relações estabelecidas com o aspecto individual do compositor; não que seus traços não fossem reconhecidos, mas porque os aspectos desses modelos externos eram mais fortes e arraigados na cultura francesa dos séculos XVII e XVIII; seu mérito então estava no saber compor produzindo um diálogo entre o gosto vigente da aristocracia e do rei e a tradição da Antiguidade Clássica e da Tragédia Clássica Francesa do século XVII, a partir de regras, tornando essas duas esferas reconhecíveis em suas composições. Sua tarefa então estava em encontrar técnicas musicais para diferenciar os diversos

sentimos dentro de nós mesmos. Ele não é unicamente intelectual, mas é ligado à sensação. O ego tem sua subjetividade exacerbada pela emoção e paixões, mas é pelo reforço da razão que se adquire o conhecimento do universo e o controle das emoções.

caracteres[27] de suas personagens, identificadas no texto literário na forma de um libreto, e dar a elas o tratamento de acordo com sua hierarquia social. Sua música deveria ser um sinal desses aspectos das personagens, e que na verdade espelhavam o domínio aristocrático vigente.

Esses sinais musicais da natureza humana chegavam a ser confundidos com seu referente, de modo que a ópera era descrita como uma encarnação da própria natureza humana. Os acentos do texto, de acordo com cada personagem e sua categoria social, deveriam ter seus aspectos definidos e representados como deveriam ser, por exemplo, o status de um rei ou de um pastor. O movimento de cada natureza humana pediria o tipo de acompanhamento musical mais apropriado, com o cuidado de demonstrar que a natureza de uma personagem era constante, e que as paixões sentidas por elas eram transitórias.

A literatura, no século XVII, na composição de suas tragédias teatrais, imitava seus modelos da tragédia antiga, que transportadas para a ópera francesa como tragédia lírica, se referiria a modelos humanos e de comportamento dentro de uma concepção clássica de mundo.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

BEAUSSANT, Philippe. A música barroca da França “clássica”. In: MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

BURY, Emmanuel; LOPEZ, Denis; PICCIOLA, Liliane; ZUBER, Roger. *Littérature française du XVIIe siècle.* Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

GOLDMANN, Lucien. *Racine*. Paris: L’Arche Editeur, 1970.

KINTZLER, Catherine. *Poétique de l’opéra français, de Corneille à Rousseau*. Paris : Minerve, 2006.

KRA, Pauline. *The concept of national character in 18th century France*. Cromohs, 7: 2002. pp. 1-6. Disponível em: http://www.cromohs.unifi.it/7_2002/kra.html Acesso em 03/04/2013.

LANCASTER, Henry Carrington. *A history of french literature in the seventeenth century, part V, recapitulation 1610-1700*. Maryland: The Johns Hopkins Press, 1942.

[27] Os caracteres eram aquilo que se reportavam na composição da estatura de um rei ou de um pastor, ou de um deus. Cada uma possui vestimentas, modos de agir e de se comportar, de acordo com sua origem e hierarquia social.

PICCIOLA, Liliane. Genres libres et contraintes des règles; modernisation et souplesse de la tragédie: la pastorale dramatique. In: BURY, Emmanuel; LOPEZ, Denis; PICCIOLA, Liliane; ZUBER, Roger. *Littérature française du XVIIe siècle.* Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CÂNDIDO, Antônio; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

ROVIGHI, Sofia Vanni. *História da filosofia moderna: da revolução científica a Hegel*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música, edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

WYMEERSCH, Brigitte van. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Bélgica: Pierre Mardaga Editeur, 1999.

Rodrigo Lopes

Graduado em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da Unesp, graduando em Letras Clássicas – Grego – pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas – USP, Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do IA/Unesp, sob orientação da Profa. Dra. Lia Tomás, e atualmente Doutorando em Música no mesmo programa, sob orientação da Profa. Dra. Lia Tomás.

UTOPÍA, UN HECHO PO-ÉTICO EN LAS FRONTERAS ENTRE LO IMAGINARIO Y LO REAL

Ludmila Lee Castillo
Instituto de Artes, UNESP, ludmilee2@gmail.com

RESUMO
O artigo aborda o tema da utopia. A utopia como primeiro impulso para a criação de uma experiência arteducativa desenvolvida em Cuba nos anos 2008-2013, a qual é objeto de pesquisa nos meus estudos de mestrado. As diferentes abordagens do conceito, fazendo um percurso desde Thomas More, Fredric Jamenson até Michel Foucault, conversam com as motivações tanto da génesis do projeto quanto das maneiras de olhar para uma realidade em crises e contraditória depois da queda do campo socialista. A liminalidade, presente no contexto cubano desses anos, também se encontra na maneira de assumir o próprio conceito de utopia, tentando assim uma desmontagem dele, fazendo uma viagem desde seu sentido transcendente até converter-se num sítio real, um modo de estar no mundo e atuar nele.

PALAVRAS-CHAVE
Utopia. Arteducação em Cuba. Liminalidade.

ABSTRACT OU RESUMEN
El artículo aborda el tema de la utopía. La utopía como primer impulso para la creación de una experiencia arteducativa desarrollada en Cuba entre los años 2008-2013, la cual es objeto de pesquisa en mis estudios de maestría. Los diferentes abordajes del concepto, haciendo un recorrido desde Thomas More, Fredric Jamenson hasta Michel Foucault, conversan con las motivaciones tanto de la génesis del proyecto como de las maneras de observar una realidad en crisis y contradictoria después de la caída del campo socialista. La liminalidad, presente en el contexto cubano de esos años, también se encuentra en la manera de asumir el propio concepto de utopía, intentando así un desmontaje de él, haciendo un viaje desde su sentido trascendente hasta convertirse en un sitio real, un modo de estar en el mundo y actuar en él.

KEYWORDS OU PALABRAS CLAVES
Utopía. Arteducación en Cuba. Liminalidad.

1. Lo real

Transcurrían los primeros años de un siglo que recién inaugurábase, el XXI. Unos quince años atrás el mundo utópico en el plano económico-social más inmediato a la pequeña Cuba, había dado un giro traumático y radical. La sociedad admirable, la economía perfecta, la filosofía cierta, aquel lugar irreal al que los cubanos y cubanas teníamos la intención de llegar siempre, había sido sacudido. Las ideas filosóficas que nos sustentaban, estaban siendo removidas, y ese hecho era estremecedor. El asombro era notorio en la isla. La imagen de la destrucción de

la estatua de Lenin dejó un vacío profundo en nuestro plan de futuro, en nuestro lugar por alcanzar.

No pasó mucho tiempo para que las ondas dejadas por la piedra lanzada en el agua, nos alcanzaran. Sucediéronse una serie de acontecimientos en el ámbito económico, que afectaron cruelmente a nuestro país. Si en los años 80 danzábamos al ritmo *vivace* de la abundancia económica, en los 90 los intentos de tener ciertas necesidades cubiertas en los campos básicos de la vida, se convirtieron en una marcha *larga y sostenuta*[1]. Fueron años difíciles. Esa crítica situación colocó a prueba las capacidades inventivas de los cubanos para burlar las dificultades en todos los campos de la cotidianidad. Del mismo modo, nuestros posicionamientos tuvieron que ser redireccionados, si queríamos resistir al naufragio frente a la tempestad.

Fig. 1: Transporte púbico (guagua) en Cuba durante la crisis de los ’90.
Fonte: Disponível em <http://www.havanaleaks.com/featured/el-periodo-especial-en-cuba-cumple-25-anos/>. Acesso em: 10 set. 2015.

Cuba, con una revolución triunfante, comenzó a vivir una terrible realidad llena de carencias que sacudieron capas bien sedimentadas en la sociedad. El momento era de caos tanto en la política internacional, en la economía nacional como en lo cultural. Vivíanse los efectos de un traspié puesto por la historia que implicaba un nuevo desafío para la isla. Se hubo de implementar nuevas medidas

[1] Expressões musicais que fazem referência a um *tempo* determinado. Vivace: andamento rápido, Largo: muito devagar, *Sostenuto*: sustendo e descuidando um pouco o tempo.

que pudieran hacerla sobrevivir a esta crisis. Medidas que se sabía eran armas de doble filo las cuales, acompañando una posible solución cargaban también una cuota de consecuencias negativas, no vividas por una buena parte de las generaciones cubanas que nacieron después del año 1959. A este momento severo en la historia se le llamó de Período Especial en Tiempo de Paz, haciendo un paralelismo con un semejante período difícil que se desenvuelve, aunque más comúnmente, en tiempos de guerra. Era una manera austera y disciplinada de vivir, que no permitía el resquebrajamiento de la moral a pesar de la dureza de la situación y de un mayor aislamiento del mundo. En el plano ideológico, comenzó entonces el llamado *proceso de rectificación de errores* el cual se desenvolvía sobre todo en el ámbito del fortalecimiento de los principios que habían sido diseñados por la Revolución.

Con el objetivo de que en el país no se sucediera un derrumbe como en los países del este, se volteó la mirada hacia el fortalecimiento de lo interno y se propusieron, en el nuevo contexto, otras posibles soluciones que conjugaran la flexibilidad de acuerdo a las circunstancias que se vivía y el resguardo férreo no solamente de las conquistas sociales alcanzadas sino de todas las dimensiones de condujeron al logro de las mismas.

Ahora, años después, leyendo al antropólogo británico Víctor Turner, puedo dar cuenta del *drama social* que comenzaba a vivir la isla. Acontece, según este autor, cuando el fluir de la vida de la comunidad es interrumpido por una “secuencia de acontecimientos” que altera su “normalidad”. La ruptura pública y evidente que había acontecido se desplegaba en varios planos. Pasaba por el rompimiento de la bipolaridad y tensión entre los históricos bloques antagonistas, capitalista y socialista; por el quiebre de las relaciones entre Cuba y la Unión Soviética y el resto de los países del Este; por el desgarro de mecanismos de cooperación económicos y financieros, diseñados en relaciones equitativas con la URSS y con el Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), y que amortiguaban el impacto que el bloqueo de los Estados Unidos imprimía a la isla; por la caída casi total de las producciones nacionales, y en relación directa con esto, la formación de una cultura de sobrevivencia. Sobrevino entonces la *crisis,* que no fue solo en el plano económico, sino en el plano social y cultural.

Así, en el despliegue de esta cultura de subsistencia se fueron visibilizando las brechas, sobre todo en la manera en que se fue conformando un sistema de valores. Descubrir que estaba sola en el mundo; confesar que no creó mecanismos económicos válidos que desplegaran la independencia económica y la productividad; revelar actitudes inerciales, acomodadas, encartonadas y oportunistas; mostrar que los cubanos albergan también otras ideas, no necesariamente las acostumbradas polarizaciones, sino otras diversas acerca de la construcción del país, que no necesariamente significa estar en contra, era la sincera y peligrosa revelación. Todo esto sacaba a la luz los materiales con los que fue cimentada la construcción de un sistema de principios, valores. Los ponía a prueba mostrando en la nueva realidad si los procesos esencialmente liberadores que había generado en el inicio del triunfo revolucionario, continuaban; o después de un tiempo, había sucedido una normalización, un “aplatanamiento”, una sujeción rígida y en marcha uniforme, hacia la norma, hacia la estructura.

La constatación de este hecho invadía todas las dimensiones sociales. En el aspecto educativo, se hizo evidente la fuerte sovietización de la educación, que ahora ponía en duda su validación acerca de cuáles herramientas blandir para salir de esta crisis. En el campo del arte, siempre más arriesgado, se dieron entonces luz a manifestaciones más atrevidas, que rompían desde un alto y delicado nivel metafórico, con el concepto y la norma hasta ese momento establecidos. En el arte teatral apareció Teatro Obstáculo, con Víctor Varela y sus piezas Ópera Ciega y La Cuarta Pared. Eran “(…) jóvenes que desde una Cuba socialista dicen que ellos tienen la mente dividida y el alma rota”. (MUGUERCIA, 2007, p. 5).

Fig. 2 La Cuarta Pared, pieza teatral del director cubano Víctor Varela.
Fonte: Disponível em <http://www.celcit.org.ar/bajar/typ/007/>. Acesso em: 10 set. 2015.

Los diferentes escenarios que iban emergiendo en lo social y cultural, cargaban nuevos impactos imprevisibles. Sus discursos variaban entre el ajustarse al patrón o subvertirlo, pasando entre estos extremos por una pequeña gama de posiciones más destructivas o más propositivas.

Los nuevos escenarios cargaban nuevos personajes, aun cuando estos no fuesen del todo bienvenidos. La legalización del dólar y la apertura al turismo internacional en la isla, hizo aparecer la prostitución; la configuración de nuevos espacios de comercialización y financiamiento económico, trajo a la escena incipientes diferencias sociales y pobres. En estos escenarios se entretejían y resumían las contradicciones que nos alcanzaban. Vivíase una situación paradójica. Los valores de la Revolución, enseñados a través de disímiles dispositivos e instituciones sociales y bien aprendidos por todos nosotros, y que siempre se acompañaban de una esperanzada mirada de futuro, se yuxtaponían a nuevos actores que traían una nueva condición. Las creativas tácticas de sobrevivencia hacían aparecer lo peor y también lo mejor, de la sociedad. Se revelaba así, nacida de la crisis y en medio mismo de ella, otra naturaleza del cubano, una más real y diversa, más profunda, así como una claridad en cuáles eran los mecanismos de comprensión y aprehensión de nuestra vida en todos los planos y cómo ellos funcionaban.

Fue así que recibimos el siglo XXI. La isla parecía estar sin brújula. Precisábamos construir nuevos referentes más, ¿cuáles? Y, ¿cómo los construiríamos?, ¿desde qué campos?, ¿desde cuáles maneras?, ¿de quiénes sería esta misión?, ¿cuándo se iniciaría esta construcción?, ¿esperaríamos una voz de mando?, ¿junto a quiénes se haría? Hoy, estas preguntas aún me asaltan y motivan grandemente mi pesquisa, que no es precisamente solo para mi maestría, sino para comprender y hacer mi país, su vida, su historia.

2. El lugar

Más para aquellos que aún continuaban acreditando en las utopías, en la idea de un futuro mejor, las urgencias que emergían del cuerpo cubano eran como disparadores, puntos de partida para pensar la hechura real de este nuevo y contradictorio escenario. Y algunos utópicos cargaban con una sensibilidad por los acontecimientos, que apremiaba el deseo.

Y como buenos hijos de la utopía que son los cubanos, no debían esperar el futuro para construir la realidad actual. Magaly Muguercia (2007) decía:

> Los utópicos trabajan "por los bordes" de muy diferentes realidades y culturas; en esencial discontinuidad, al interior de tensos proyectos de vida y de intrincadas situaciones nacionales. "No han dado a conocer un programa" pero sus prácticas, estados de ánimo y reflexiones heterogéneas confirman la existencia de un potencial humano que, sin resignarse ni dejarse neutralizar, reinventa el tema de lo liberador. Los soñadores dispersos por el planeta no sólo resisten, sino que parecen concederle hoy un alcance y una dirección diferentes a sus horizontes libertarios. (MUGUERCIA, 2007, apud PAVLOVSKI, 1994: 135).

Una de esas experiencias utópicamente libertarias que en el plano de la Arteducación fue desarrollada en la isla se llamó Arteducando: el juego de la transformación.

Fig. 3 Primer Taller Arteducando, La Habana, 2008. Autora: Ludmila Lee
Fonte: Disponível em Archivo Arteducando. Acesso em 11 set. 2015

El proyecto surgió entonces, impelido fuertemente por las circunstancias que atravesaba Cuba en ese momento y que obligaban a la acción, a hacer alguna cosa cuestionadora y propositiva, más allá de quedar en la sensibilidad romántica y la inercia. Las reflexiones de un equipo de trabajo después de años desarrollando una labor arteducativa con niños de barrios carentes, fue el panorama organizado y propicio para eso. Así, varios imperativos se presentaban delante de ellos. Intentar entender lo que estaba aconteciendo en el país, arriesgar incidir en la realidad, hacer algo por la infancia en conflicto, compartir con otras personas la exploración de otras maneras de arquitectar y actuar, intervenir colectivamente en la mirada de

nosotros mismos y de nuestras prácticas. Sin darnos cuenta, estábamos a la búsqueda de un nuevo paradigma, que respondía a una nueva utopía.

También hubo otro aspecto que influenció estas conversaciones fundacionales. Se trataba del intercambio de ideas y prácticas que se habían tenido con artistas y educadores de otros países latinoamericanos, entre ellos Brasil, Colombia, México y Guatemala. Habían sido unos breves y sacudidores encuentros. Encuentros entre diferentes narraciones y prácticas, entre el mundo aislado y el mundo entregado. Encuentro entre el gran relato marxista de la historia, bien adaptado al contexto cubano y a sus límites geográficos, el único relato real que conocíamos y que regulaba toda nuestra actividad y, el relato de la fragmentación, de los pequeños cambios a hacer en los problemáticos micromundos en existencia. Fue una inyección de impulso vivo, real, de la mirada de otros en sus tan distintas sociedades, para despertar en nosotros tanto el reconocimiento de los importantes valores de nuestra sociedad como el deseo por la continuación de una lucha que en realidad, tratándose de revolucionaria nunca acaba, y que encontrábamos aquietada una vez alcanzadas las justezas.

Y así, la búsqueda del lugar irreal se tornó ejercicio concreto de hacer acontecerlo en esa misma realidad y tempo. Las nuevas circunstancias históricas profundizaban algunas marcas ya existentes en nuestro país. Mas no solo las profundizaba sino que las exponía, las visibilizaba, por primera vez. ¿Qué hacer cuando, en una pequeña comunidad al pie de la insigne Plaza de la Revolución, encontrábamos a sus habitantes viviendo en precarias condiciones de vida, con una población de gatos mermada pues el hambre apretaba y con niños que ya desde los cuatro años portaban pequeños cuchillos ocultos y amenazantes? ¿Cómo comprender la convivencia de banderas y cuchillos en un mismo espacio? ¿Qué hacer con aquellos niños que experimentaban la contradicción entre la enseñanza ortodoxa de la escuela, lo micro local de la patria, y la moral arrasada de su madre prostituida o su padre corrupto? ¿Qué hacer cuando entonces esos mismos niños eran obligados por sus madres a acompañarlas por rotas turísticas, siendo pellizcados por ellas y posteriormente usados para mendigar dinero; para después gritar en la escuela “¡Pioneros por el comunismo, seremos como el Che!”? ¿Dónde había quedado ese lugar ideal, distante, ese ejemplo de hombre nuevo? En ese punto de la historia toda labor que tradicional y profusamente era desplegada en la

isla, en el plano educativo, artístico y comunitario, quedaba obsoleta. Ellas ya no respondían al nuevo momento. La voz que cuenta relatos abstractos de vida futura, llena de narraciones de ausentes y muertos que desde el pasado hacen presente, saturada de un didactismo de sensibilidades amputadas que conducía por un camino destinado a un fin ya previsto, adolecía de cierta miopía frente a las realidades que iban apareciendo. Aturdidos por los hechos y sus galopantes y a veces inimaginables consecuencias, la muerte y el alejamiento de las utopías se dejaban entrever.

Fue ahí que Arteducando brotó para, sensibilizados con esta preocupante y contradictoria situación que comenzaba a presentar sus espectros y partiendo de una recolocación del concepto de lo político y de lo ético, apostar por la construcción del país. Queríamos arriesgarnos en la hechura de una sociedad desde varios sentidos. Despertar de la consigna, del seguimiento acrítico del pensamiento de otros y de la acción planeada y rígidamente estructurada, para apostar por el pensar crítico, propio, comprometido y a la experimentación de otras actuaciones y metodologías. A su vez esas metodologías ponían en crisis los paradigmas empleados en la formación y aprehensión del conocimiento y sus métodos, propiciaban el cuestionamiento de las relaciones de poder, revitalizaban el papel transformador del arte y la educación y avivaba el compromiso con el otro, llámense comunidades, niños, jóvenes, compañeros, el otro con el que se trabajaba y al que se cuidaba como a sí mismo.

Fig. 4 El arte como herramienta para la transformación. Segundo Taller Arteducando La Habana, 2009. Autora: Ludmila Lee
Fonte: Disponível em Archivo Arteducando. Acesso em 11 set. 2015

Transcurría el año 2008. El objetivo del proyecto era propiciar en los participantes un proceso colectivo de construcción y apropiación de una concepción artística pedagógica afín a la educación popular latinoamericana y también de elementos metodológicos de base liberadora, participativa y transformadora, que fortaleciesen la labor sociocultural que ellos desempeñaban. Los participantes eran artistas jóvenes, de entre veinte y treinta y cinco años, que desarrollaban trabajo con niños en comunidades de toda Cuba. Sin embargo, mientras recorríamos las semanas de encuentros teóricos-talleres, otro mundo casi sin querer, se abría a todos. Era el develamiento de zonas oscurecidas, reprimidas, silenciadas o travestidas en nosotros. ¿Cuáles eran esas zonas? ¿Cómo se conformaron? ¿Cuáles dispositivos se habían empleado? ¿Quiénes los echaban a rodar? ¿Cuál era nuestro papel como arteducadores en este complejo sistema? ¿Cuál era el rol de cada uno de nosotros? Descubrir nuestra posición en el mundo, en nuestro país, fue un presente muy valioso en esa caminata. Responder a estas preguntas con profundidad hace parte de esta pesquisa y futuras, pues el tema es amplio y complejo. Hace parte de un conocerse a sí mismo, de un cuidado de sí.

> Una de las principales modificaciones del utopismo posiblemente se expresa en la marcada tendencia actual — en ámbitos políticos, sociales, artísticos, científicos, educativos y religiosos — a sustituir los tradicionales relatos abstractos, modélicos y unívocos sobre la Vida Mejor por una directa realización de comportamientos liberadores, establecidos de manera localizada y corpórea. Se piensa la utopía como Lugar, pero no como lugar mítico sino localización concreta, presente y experiencial de la utopía. Frente a la inflación de símbolos y discursos hegemónicos, hay en el ambiente una opción por la praxis y el nivel sintiente. Producción frente a reproducción. Para contrarrestar la hegemonía de los signos sobre la energía, se ejercen con sentido emancipatorio espacios físicos muy localizados de acción real. (MUGUERCIA, 2007: 105)

El equipo fundacional del proyecto Arteducando estaba conformado por jóvenes teatrólogos/pedagogos, músicos/psicólogos, titiriteros y antropólogos/escritores. Sentíanse haciendo una caminata en solitario, aunque sabían que debían existir en la ínsula personas interesadas, al menos intuitivamente, en otra manera de concebir y hacer la educación y el arte. ¿Por qué hablamos de otra manera? Envuelta constantemente en procesos de cambios, Cuba ha devenido persistente impulsora de estrategias tributarias a la vida y realización social. Muestra

de ello son sus innumerables trabajos e intervenciones comunitarias a lo largo de toda la isla, en donde se ha tratado de dar solución a las diferentes problemáticas sociales. Disímiles instituciones han rectorado esta labor, todas ellas con métodos no del todo iguales, y si concepciones teóricas similares. El contexto se ha caracterizado por una acogida de investigaciones respecto a las artes y a la educación, que han legitimado desde la mirada más tradicional, metodologías propiciadoras del desarrollo de las capacidades artísticas; y en la práctica, el despliegue de estas acciones tienden a una mirada por lo general asistencialista.

Entonces, la dimensión política de esta propuesta, iba más allá del asistencialismo o la apreciación estética del arte y la cultura. Implicaba una toma de conciencia, por sí mismos, después de desmontar dispositivos domesticadores y valorizar la existencia real de principios emancipadores, teniendo como meta la propuesta transformadora y la claridad de cuál sería nuestro rol como arteducadores. Al equipo original se le unió un sociólogo conocedor de la cultura popular, teatristas, incipientes performers, escritores, artistas visuales, artistas plásticos, bailarines, pedagogos, trabajadores comunitarios. Era evidente que el tapete se movía desde la propia concepción y convocatoria a la realización del proyecto, debatiendo desde los primeros momentos acerca de qué lógicas de trabajo se seguirían, cuál sería la participación y responsabilidad de cada uno en el proyecto, quiénes decidirían los temas, las maneras de construir conocimiento y sentimiento, cuáles estrategias seguir para la autogestión, entre otros aspectos. Instalábase un rompimiento de las maneras monológicas en las que se concebía, gestaba, comunicaba, desenvolvía en su totalidad un proyecto cualquiera en la isla.

Fig. 5 Performance lúdica. Tercer Taller Arteducando, Cienfuegos, 2010. Autora: Ludmila Lee
Fonte: Disponível em Archivo Arteducando. Acesso em 11 set. 2015

Hé aquí que esta utopía trataba de transitar entre el espacio irreal, aquel por alcanzar y que nunca llegaba, aquel que se alejó al derrumbarse el campo socialista y la existencia de un espacio real, de un lugar. Creímos que la propuesta de despliegue de una estrategia arteducativa, en medio de escenarios sociales en los que se entretejen una multiplicidad de diferencias, contiene mecanismos que profundizan entre lo personal y lo mediado, entre presencia y ausencia, entre silencio y voz. Estas estrategias se configurarían como un conjunto de procedimientos metodológicos de base estética que permitirían, en un ámbito pedagógico con jóvenes, profundizar en la constitución física de las complejas relaciones sociales en Cuba. La idea incitaría entonces a pensar la política, la educación y el arte, a la luz de esta pregunta ¿cómo movilizar el potencial creativo-opositor del cuerpo, las voces y los silencios del cuerpo, promover relación democrática y participativa entre diferencias, de modo tal que esa abundancia de energías a voces y amordazadas, construya proyecto, realice algún nivel de totalidad y coherencia? (MUGUERCIA, 2007). Un desafío artístico, educativo pero sobre todo, cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. Ditos e escritos, v. III

JAMESON, Fredric. *A política da utopia*. In: Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review. SADER, E. (ORG). São Paulo: Boitempo, 2006

MORE, Thomas. *Utopia.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004. 167 p.

MUGUERCIA, Magaly. *El cuerpo cubano: Teatro, performance y política en Cuba 1992-2005.* Argentina, Buenos Aires: CELCIT, 2007. 245 p.

TURNER, Víctor. *Dramas, campos e metáforas: Ação simbólica na sociedade humana*. Brasil, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2007. 253 p.

Ludmila Lee Castillo

Graduada Direito (1992) e pós-graduada Antropologia Sociocultural, na Universidade da Havana. Pesquisadora em instituições cubanas como o Grupo de Antropologia Sociocultural, Faculdade de Filosofia, História e Sociologia da Universidade da Havana; o Centro de Pesquisa Jurídica do Ministério da Justiça; o Teatro Nacional de Cuba. Aborda a incidência da arte em crianças com problemas sociais, entre outros temas.

CIRCO: UM OLHAR A PARTIR DO TEATRO DE REVISTA

Lílian Rúbia da Costa Rocha
Instituto de Artes da UNESP - lilianrubia@gmail.com

RESUMO
O propósito deste artigo é realizar uma análise comparada do circo e da revista no Brasil. Via breve histórico dos dois movimentos – destaque para os espetáculos circenses e revisteiros como realizados no início do século XIX e meados da década de 1930 na cidade de Santos – pretendo explorar proximidades e semelhanças temáticas e artísticas entre os dois gêneros.

PALAVRAS-CHAVE
Circo-teatro. Teatro de revista

ABSTRACT
The purpose of this research project is carried out a comparative analysis of the Circus and the Review Theatre in Brazil. Though brief history of the two movements - especially the circus and revisteros shows as realized between the early nineteenth century and the mid-1930s - I want to explore thematic and artistic similarities between the two genres.

KEYWORDS
Circus-theater. Review Theatre.

A arte circense teve entre suas raízes mais remotas, conforme Roberto Ruiz, as práticas atléticas da Grécia e os espetáculos populares da Grécia e Roma Antigas. Entre essas raízes também se encontrariam a baixa comédia, com seus tipos característicos, e as apresentações da *Commedia dell'Arte*. Ainda segundo este autor, o circo perdurou durantes séculos, reinventando-se cotidianamente nas apresentações realizadas em feiras populares, em barracas em que se exibiam, dentre outros números, fenômenos fantásticos e habilidades incomuns[1].

Dentre os registros das manifestações circenses que remontam à Antiguidade, estão os "jogos de circo" do Império Romano, que aconteciam juntamente com a exibição de várias outras habilidades artísticas, como a dança e a pantomima dançada[2]. Tais espetáculos de circo tiveram sua origem na religião e nas festas públicas romanas – como coloca Mario Bolognesi, no já clássico *Palhaços* –

[1] Vide: TORRES, Antônio (Ed.). O Circo no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração, 1998.
[2] Cf.: BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. Tradução Marina Appenzelle. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 2ª edição.

ocasião em que eram apresentadas corridas de carros e diversas modalidades de exibições atléticas[3].

O circo moderno teria emergido por volta do final do século XVIII, do encontro e cruzamento de manifestações artísticas e modalidades de exibição atlética. Destaque para as apresentações de adestramento e habilidades físicas com cavalos, bastante difundidas na Europa entre ex-militares. Essas apresentações ganhariam grande divulgação com a criação de "companhias equestres", formadas de saltadores que se apresentavam principalmente ao ar livre. Na mesma época, as tradicionais apresentações de artistas ambulantes em praça pública passam a ocorrer também em locais fechados. Philip Astley inaugurou esse momento, ao recepcionar esses espetáculos no Anfiteatro Astley, de Londres. Mediante compra de ingresso, tais espetáculos passaram a ocorrer cada vez mais em salas e locais reservados[4].

A tendência do espetáculo circense de se estruturar com a composição de habilidades diversas permaneceu no circo moderno, já que sua proposta artística continuou reunindo exibição e diálogo de diferentes linguagens e modalidades de expressão. Se o espetáculo circense era primordialmente um espaço no qual vários artistas podiam se apresentar, essa capacidade de aglutinamento se ampliou no período moderno, quando o espetáculo de circo passou a abrigar, além da arte popular das feiras e das companhias equestres, também apresentações de música, coreografia, *music-hall* e de formas teatrais, privilegiadamente a pantomima e roteiros readaptados de *Commedia dell'Arte* e melodramas[5].

Atividades de cunho circense já eram comuns no Brasil desde a época da colonização. Suas atividades, então muitas vezes sazonais e isoladas, mudam bastante com imigrantes europeus chegados no século XIX. Famílias e trupes dessa origem foram responsáveis por introduzir a estrutura do circo moderno no país, mas a adaptação local dessa nova estrutura, com a incorporação de artistas de rua e dançarinos, obedeceu ao padrão de aglutinamento observado em outros lugares. As companhias circenses interagiram com a diversidade regional, passando a montar espetáculos influenciados por essa interação. Danças regionais e indígenas, cantos,

[3] Vide: BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
[4] Vide: BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
[5] BOLOGNESI, Mário Fernando. Idem, ibidem.

linguagem e *performance* de encantadores de cobras e curandeiros seriam incorporadas à concepção de espetáculo circense. Demonstração de que o diálogo do circo com a chamada cultura popular deu, também no Brasil, amostras da potencialidade circense para viabilizar encontros entre expressões culturais e habilidades artísticas, e para atualizar, em formatos modernos, mesmo formas antiquíssimas de entretenimento[6].

Essa seria a principal razão porque estudiosos do circo, como Roger Avanzi e Verônica Tamaoki, defendem ser o circo uma arte "genuinamente" popular: capacidade de adaptação, diálogo intercultural e porosidade, atributos aos quais eles acrescentariam o aspecto itinerante, que seria o veículo e a forma na qual estes atributos são testados e afirmados. Nessa itinerância, estaria também o centro de sua estratégia de formação de público e de afirmação de seu caráter popular. Nas grandes cidades, mas principalmente nas regiões mais interioranas do país, até passado recente, o circo era o principal senão único meio de acesso às diferentes expressões artísticas, já que o teatro era produzido e apresentado nas grandes cidades, e muitas vezes não existia cinema nem televisão. Inadvertidamente ou não, mesmo essas novas mídias e entretenimentos eram aproveitadas pelo espetáculo circense, que manteria sua capacidade para absorvê-las e organizá-las[7].

Um aspecto ainda pouco desenvolvido pela bibliografia, no que toca à tendência do circo se articular e deixar influenciar por gêneros e linguagens artísticas, particularmente as cênicas, é o da mútua influência entre o circo e o chamado teatro de revista. Como frisado por Daniele Pimenta, a programação do teatro de revista fez parte do repertorio de alguns circos, especialmente nos espetáculos de variedades. Essa tendência seria observada sobretudo a partir do final do século XIX, quando se acirrou o intercâmbio entre circenses de várias companhias com a revista, tanto em espetáculos mais ligeiros ou mais complexos, com a participação em burletas, operetas e números de mágica. Essa interação possibilitou várias inovações técnicas: a criação de números e novos aparelhos, além de alterações de estilo na criação de figurinos e adereços, formas musicais, incorporação de danças regionais e formulação de roteiros dramáticos. Emergiram

[6] Vide: TORRES, Antônio (ed.). *O Circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração, 1998. BOLOGNESI, Mário Fernando. Idem, ibidem.
[7] Cf.: AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. *O Circo Nerino*. São Paulo: Ed. Pindorama Circus. 2014.

versões estruturalmente mais complexas tanto do circo quanto da revista, potencializando também o surgimento de estilos e variações do circo e da revista que, muitas vezes, os ultrapassaram[8].

O principal objetivo deste projeto é realizar uma análise comparada entre o circo e o teatro de revista, partindo da trajetória de ambos na cidade Santos, entre fins do século XIX e meados dos anos 1930. Pretendo analisar as expressões artísticas dos espetáculos circenses e revisteiros do ponto de vista estético, buscando o formato e a produção de espetáculos. Espero, assim, compreender as relações travadas entre circo e revista naquele período, e como elas se impactaram mutuamente.

Essas mutualidades e influências entre o teatro de revista e o circo, normalmente pouco nítidas quanto às fronteiras de gênero, têm sido pouco abordadas no debate temático, especialmente do ponto de vista estético. Razão porque pretendo pesquisar as expressões artísticas constituintes de ambos os espetáculos, explorando suas características, muitas vezes de semelhança. Entre fins do século XIX e meados dos anos 1930, os dois gêneros gozavam de bastante popularidade e aceitação popular, posição construída com trânsito intenso entre artistas de circo e do chamado “teatro popular”. A literatura sobre o tema já tematizou esse relacionamento. Minha intenção é contribuir para o debate propriamente cultural e estético dessa interação. Buscar suas características e pensar em seus resultados.

A pesquisa será realizada na cidade de Santos, porque há registros de que, no final do século XIX, a cidade vivia uma vida cultural intensa. Tanto é que, em 3 de dezembro de 1890, foi inaugurado o Teatro de Variedades. Os membros do Grêmio Dramático Artur Azevedo foram os responsáveis pela abertura do teatro. Esse teatro é importante para a pesquisa porque em seu palco eram encenados espetáculos das mais diversas linguagens, desde espetáculos de ópera até shows com belas mulheres.

O passo inicial dessa pesquisa é o da revisão da literatura sobre circo e teatro de revista, com foco no período abordado. Parte do trabalho será de arquivo:

[8] Posição e observações da Profª Drª. Daniela Pimenta na disciplina de mestrado “O desenvolvimento do circo-teatro no Brasil e seus reflexos na cena contemporânea”, ministrada por ela no1º. semestre de 2014, no Instituto de Artes da Unesp.

utilizarei revistas e jornais de época que noticiavam os espetáculos circenses e revisteiros, bem como livros de memorialistas. O Arquivo Miroel Silveira (ECA-USP) será uma referência importante, já que conta em seu acervo com material sobre teatro operário, infantil, circo-teatro e teatro amador. Arquivos do município de Santos, e os arquivos do estado de São Paulo e do Rio de Janeiro também serão fundamentais.

Uma das chaves teóricas para essa bibliografia temática, importante no início desse trabalho de pesquisa, foi dada por Erminia Silva em *Circo-Teatro*: *Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*[9]. A autora discute neste livro a fusão ou trânsito de múltiplas linguagens num espetáculo circense. Pata ela, a arte contemporânea tem como principal característica a mistura de linguagens, mensagem que já está bastante inserida e solidificada no pensamento artístico dominante desde o final do século XX. Por isso, é comum, atualmente, ver grupos artísticos montarem espetáculos tendo como proposta a fusão de diferentes linguagens, nelas inclusa a circense. Porém, ressalva Ermínia Silva, faz-se nestas propostas artísticas uma redução do circo a certo catálogo de habilidades e *performances*. Ignora-se que o circo já era, ou sempre foi um campo de fusão de linguagens e gêneros, e que essas linguagens, estruturalmente, também compõem o circo. O problema se colocaria igualmente em relação ao chamado "circo contemporâneo": aconteceria, nessa modalidade de circo, de o impulso por extrapolar os limites entre linguagens configurar-se, por desconhecimento da história do circo e de sua contribuição para as artes no Brasil, mais em um "resgate" algo inconsciente de antigas expressões do circo, que a realização vanguardista de um modo de fazer artístico[10].

A investigação do circo que proponho vai ao encontro dessa discussão levantada por Ermínia Silva. Em vários aspectos um gênero liminar, o teatro de revista se assemelhava ao que era então produzido no circo, em repertório, modo de atuação e organização e projeto estético. O circo itinerante – como é de amplo conhecimento, incorporava artistas dos locais onde passava, reunia pessoas de várias nacionalidades em seu elenco, e realizava shows de variedades e

[9] SILVA, Erminia. *Circo Teatro*: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Editora Altana, 2007.
[10] Vide: SILVA, Ermínia. Idem, ibidem.

representações teatrais. Seu espetáculo era dividido entre palco e picadeiro, em que em uma primeira parte o picadeiro era utilizado para números de variedades, e na segunda, o palco era utilizado para encenação de peças de texto dramático. Dessa composição do espetáculo produzida no circo itinerante deu-se origem ao chamado "circo-teatro". A revista também mantinha uma parte de variedades, exatamente como o circo-teatro, na qual a cena era composta por gêneros distintos. Era comum, como índice dessa proximidade, que artistas que se apresentavam na revista também fossem os mesmos dos espetáculos de circo[11].

Circo e teatro de revista desfrutariam, na *Commedia dell'Arte,* uma das suas influências comuns. Neyde Veneziano explicou que a primeira revista, feita pelos franceses, em 1727, teria surgido do casamento entre a *Commedia dell'Arte* e uma variedade mais refinada da *Comédie Française*. Desde o início, quase tudo coube na revista: música, piadas, números cômicos, vedetes, críticas políticas e satíricas, bailados, esquetes e quadros dramáticos. As muitas semelhanças entre o teatro de revista e o circo eram formais e temáticas. Mas, para além disso, e da grande aceitação popular que os dois gêneros tiveram no país, entre fins do século XIX e os anos 1930, existiram diálogos conceituais entre circo e revista? Essa proximidade foi resultado do relacionamento, do debate, das conversas reais entre membros do circo e da revista? Se sim, como ocorreram? Quais suas consequencias? Ermínia Silva teceu as seguintes considerações, para nós úteis nessa investigação, quando analisou a relação entre tais espetáculos:

> Acontece que, durante todo o século XIX, os limites entre os espaços e as atividades artísticas não eram tão definidos. Muitas das apresentações nos teatros, que se queria fossem de elite, ou naqueles que apresentavam os gêneros de *music hall*, os cafés-conserto e os cabarés, eram espetáculos de variedades que continham números já identificados como circenses propriamente ditos. Vale lembrar que muitos dos artistas europeus que fizeram parte da formação do circo trabalhavam nos diversos teatros das principais cidades da Europa e, mesmo depois que se consolidou o espetáculo circense, o intercambio permaneceu. Na prática, artistas das várias áreas ocupavam os mesmos espaços e atraíam o mesmo público; não havia como negar a contemporaneidade entre espetáculo circense e as outras produções artísticas, em particular as teatrais e

[11] A revista compunha o teatro musical ao lado de gêneros como o *vaudeville*, o *music-hall*, o *cabaret*, a opereta e a burleta, e no Brasil, muitas vezes atravessou vários desses gêneros. Vide: VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar*: o Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo. Ed. Imprensa Oficial. 2006.

> musicais, e o quanto o linguajar e a prática circenses estavam presentes nas atividades de outros artistas "não circenses" [12].

A pesquisa busca analisar comparativamente o teatro de revista e o circo, do ponto de vista da montagem do espetáculo, observando seus aspectos estéticos, de formato e de produção dos espetáculos, e na interessante vinculação que tanto a revista quanto o circo mantiveram com a diversidade cultural brasileira.

O teatro de revista é um gênero popular e passou por diferentes momentos no Brasil. As revistas cariocas e paulistas tiveram grande repercussão e cada uma, a seu modo, manteve a estrutura básica da revista[13]. Mas elas também foram se transformando, de acordo com o período e com as peculiaridades de cada região. É importante ressaltar que existiram outras regiões do país que cultivaram esse gênero. Existiram, além das revistas paulistas e cariocas, revistas baianas, revistas no Recife e no Rio Grande do Sul. Neste trabalho, optamos por refletir apenas sobre a produção revisteira e circense de Santos, já que, pela proximidade com São Paulo, lá eram encenadas grandes revistas. Na cidade, também existia grande trânsito de artistas, que chegavam a todo o momento da Europa e de toda America Latina, através do Porto de Santos.

Neyde Veneziano, em seu livro de *Pernas para o ar,* fez menção ao grande sucesso que grupos de teatro de revista faziam em Santos. Era o caso da Trupe Teatro Novo, que em 1921, no Teatro Guarani, em Santos, teve grande aceitação do público. A grande atriz da trupe, Lyson, foi aplaudida pela sua interpretação da popular Mimosa, uma das canções mais conhecidas da época.

Em São Paulo, o teatro de revista teve grande influência dos imigrantes italianos. Os filodramáticos, como eram conhecidos os grupos de teatro amador ligados a clubes e a círculos operários italianos, formaram elencos que gozavam de

---

[12] Cf.: VENEZIANO, Neyde. Idem, ibidem.

[13] De acordo com Neyde Veneziano, no teatro de revista cabe tudo. Mas, a revista tem uma estrutura sólida. Toda revista tem que ter um prólogo. Nas revistas de ano, a função do prólogo era a desencadear a história. A ação se passava num lugar fora da cidade a ser revistada. Depois, o prólogo passou a ter outra função: a de apresentar ao público toda a companhia. Também essa estrutura era composta pelo fio condutor que é um enredo frágil que liga toda a revista, após o prólogo, a revista é uma alternância de vários quadros que obedecem à unidade dada pelo fio condutor. Esses quadros podem ser: Esquete – quadro cômico dramatizado; número de cortina – apresentação simples feita na frente de uma cortina ligeira; número de platéia – quadro em que a vedete canta e desce até a platéia e mexe com o público masculino; quadro de fantasia – quadro feérico que mostra grandes bailados cheios de boys e girls; monólogo dramático; quadro apresenta um monólogo, feito para fazer chorar; apoteose – grande quadro final, cujo objetivo é provocar aplausos e entusiasmos, é sempre musicado e toda a companhia vem cantando diretamente para a platéia.

bastante sucesso entre os imigrantes paulistas. O teatro de revista paulista também foi influenciado pela revista carioca. A primeira revista carioca que fez grande sucesso em São Paulo foi A Capital Federal, de Arthur Azevedo. Essa revista estimulou o movimento amador filodramático a produzir uma dramaturgia que expressasse a idéia que o povo e a cidade faziam de si mesmos. O Boato foi a primeira e a última revista de ano paulista, pois o gênero revista de ano brasileira só deu certo no Rio de Janeiro. Essa revista foi importante porque representava uma linguagem estética ligeira de teatro moderno, que combinava com a velocidade, com as máquinas, com a industrialização. As revistas cariocas que eram encenadas em São Paulo sofriam adaptações, bem como as revistas portuguesas e italianas.

Com o advento da primeira guerra mundial, a revista paulista afastou-se das estrangeiras. Nessa fase, ganha espaço nas revistas a música popular brasileira. A partir daí, essas canções viraram verdadeiros sucessos em São Paulo. Além disso, a revista paulista, nessa fase, tem grande caráter regionalista. A figura do caipira e do italiano-paulista ganha bastante espaço na cena revisteira. Um espetáculo que se popularizou em São Paulo foi o do palco e tela, em que se adotou espetáculos em que, durante a sessão, eram exibidos filmes na primeira parte e na segunda eram encenadas peças. Entre um filme e outro, duplas caipiras faziam apresentações musicais.

A revista paulista também foi influenciada pela famosa companhia de revistas francesas Ba-ta-clan. Nesse momento, se deixou de lado o forte caráter regionalista para abrir caminho aos espetáculos musicais, com a presença marcante das vedetes glamourosas da época. As coristas francesas não se chamavam mais coristas, e sim, girls. Assim como aconteceu no Rio de Janeiro, a cena passou a ter como foco a mulher. A política ainda era o tema principal, mas a sensualidade e um tipo de padrão de beleza tomavam conta dos palcos paulistas. Quando as artistas das companhias francesas vêm para o Brasil com espetáculos que apresentavam mulheres com pernas de fora, alterou-se o padrão estético de beleza. As artistas francesas eram dançarinas profissionais e apresentavam corpos tecnicamente preparados. No Brasil, até então, as artistas não costumavam encenar com pernas de fora. Quando isso ocorreu, muitas artistas perderam espaço no palco por não apresentarem corpos semelhantes aos das atrizes francesas.

Nessa fase, as companhias apresentavam espetáculos mistos. Na primeira parte, uma comédia ligeira; na segunda, uma revista com vários quadros e vários elementos do gênero: cortinas, esquetes, números de canto, girls (coristas) e músicas. Os elencos eram compostos por ótimos atores, cantores, comediantes e dançarinos. Os cenários, figurinos e iluminação também eram impecáveis. Esse formato de espetáculo perdurou até 1948.

Durante um longo período tanto o teatro de revista como o circo apresentavam espetáculos de variedades, estes espetáculos geralmente eram imprecisos: sem estrutura dramática, misto de números musicais, esquetes, acrobacias e declamações, tinham humor marcante. Eram feitos fundamentalmente para divertir a plateia[14]. A razão do enfoque em variedades neste trabalho é porque ele pode ser promissor em descobertas sobre as conexões entre circo e revista. Pode ajudar a esclarecer seus pressupostos estéticos e a explicar o caráter da teatralidade existente nos espetáculos mistos, compostos por números de variedades. Conforme acredita Ermínia Silva, talvez esteja aí o núcleo da chamada "teatralidade circense": a prática de conjugar o controle de um instrumento, gestos, coreografia e comunicação não verbal (facial e corporal) com o público, com roupa, maquiagem, música, iluminação, cenografia e a relação com as outras representações no espetáculo, seja ela acrobática, a entrada ou repise de um palhaço e outras modalidades de representação teatral[15].

Os "gêneros ligeiros" formado pelas variedades já foram menos valorizados, mas atualmente tem merecido maior atenção, demonstração do reconhecimento de sua importância para a teatralidade em sentido amplo, não apenas a existente no circo e na revista. Segue-se aqui a sugestão de Neyde Veneziano, para quem o circo e a revista representam materialmente parte fundamental daquilo que deu e dá formação às cenas teatrais no Brasil, especialmente quando se pensa no que se denomina de "teatro popular".

[14] Cf.: VENEZIANO, Neyde. Idem, ibidem.
[15] Vide: SILVA, Ermínia. Idem, ibidem.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Delson. *Fora do sério - Um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro. Funarte. 2004.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. Tradução Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

FERNANDES, Ciane. Como Fazer Arte a Partir do Corpo? Revista eletrônica de Artes Cênicas Cultura e Humanidades "Territórios e Fronteiras da Cena".

GOMES, Tiago de Melo. Um Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. São Paulo: Editora da Unicamp, 2004.

PEIXOTO, Bianca. Imbricamento Circo & Dança – uma questão evolutiva. Artigo apresentado: VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010.

PIMENTA, Daniele. *A Dramaturgia Circense: Conformação, Persistência e Transformações*. Tese (Doutorado em Artes). Unicamp, 2009.

RABETTI, Maria. Histórias De Uma Atuação Do Passado: A Cena De Baderna Impressa Nos Jornais. Artigo apresentado: IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2006.

SILVA, Erminia. *Circo Teatro*: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Editora Altana, 2007.

SILVA, Ermínia. *Respeitável Público... O Circo em Cena*. Rio de Janeiro: Editora Funarte. 2009.

SILVA, Ermínia. Histórias do aqui e agora: cabaré e teatralidade circense. Artigo – VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, 2010.

TORRES, Antônio (Ed.). *O Circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração, 1998.

VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar*: o Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo. Ed. Imprensa Oficial. 2006.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar - Teatro de Revista Brasileiro, Oba!* Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista no Brasil – Dramaturgia e convenções. São Paulo. Editora SESI-SP, 10 edição 2013.

Lílian Rúbia da Costa Rocha

Cursando mestrado em Artes Cênicas, linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas. O propósito do projeto de pesquisa é realizar uma análise comparada do circo-teatro e o teatro de revista brasileiro. Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi.

MESA 02 – Processos Colaborativos

Renata Pelloso Gelamo
NARRATIVAS DA EXPERIÊNCIA DE CANTAR DAS DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA

Maíra Imenes Ishida
ADOTE UMA MEMÓRIA: PROJETO COLABORATIVO

Monique de Jesus Vieira Coelho dos Santos / Paul Cezanne Souza Cardoso de Moraes
GRUPO EMPREZA: PROCESSO DE CRIAÇÃO EM COLETIVIDADE

Ítalo Rodrigues Faria
O VALE DOS DESEJOS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO COM DANÇA EM *SITE-SPECIFIC*

Thaís Angélica de Brito Pupato
RELATO DE EXPERIÊNCIA: PROVOCAÇÕES SONORAS NO BORDADO COLABORATIVO

NARRATIVAS DA EXPERIÊNCIA DE CANTAR DAS DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA

Renata Pelloso Gelamo)
Instituto de Artes da Unesp – renatagelamo@gmail.com

RESUMO
Experiências com o canto coletivo podem ser vividas como experiências significativas, experiências singulares que permitem a percepção de que na materialidade sonora é possível que o sujeito vivencie importantes processos criativos, estabeleça diferentes relações dialógicas, reconstrua memórias coletivas e crie múltiplos sentidos para sua experiência. A fim de compreender quais são os sentidos atribuídos à experiência de cantar coletivamente das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca, foram analisadas suas narrativas. A metodologia baseia-se na imersão em contextos de experiências de canto de trabalho e no levantamento e análise de narrativas construídas a partir da experiência de cantar coletivamente. Os resultados preliminares indicam que as cantadeiras, ao narrarem suas experiências, reconstruíram alguns sentidos quanto a suas identificações, papeis e funções diante do ato de cantar coletivamente.

PALAVRAS-CHAVE
Experiência. Canto Coletivo. Cantos de trabalho. Voz.

ABSTRACT
Collective singing experiences can be meaningful, unique experiences which allow the perception that the materiality of sound is possible for the subject to experience important creative processes, establish different dialogical relations, reconstruct collective memories and create multiple meanings to their experience. In order to understand what meanings are given to the collective singing experience of Arapiraca's female tobacco workers, their narratives were analyzed. The methodology is based on the immersion in contexts of work singing experiences and on a survey and analysis of narratives raised from the experience of singing collectively. Preliminary results indicate that, by narrating their experiences, "singers" have rebuilt some meanings related to their identities, roles and functions before the act of singing collectively.

KEYWORDS
Experience. Collective singing. Work songs. Voice.

Diferentes pontos de vista sobre a voz: justificando a pesquisa

Algumas áreas do conhecimento têm voltado suas atenções para o estudo e trabalho prático com a voz, como é o caso da Fonoaudiologia, das Artes Cênicas e da Música. Tradicionalmente, nessas áreas, a voz é considerada como o resultado de fatores orgânicos, decorrente do "bom" ou "mau" funcionamento do aparelho

fonador, entendida como ferramenta para expressão do pensamento, da transmissão de informações. Compreende-se a voz dentro desse contexto como o produto de um *trabalho técnico* realizado por indivíduos com finalidades artísticas dentro do teatro ou da música. Baseados num pensamento cartesiano, que tem como pressuposto teórico o dualismo corpo-alma (ou corpo-pensamento), essas pesquisas e trabalhos práticos parecem separar a voz do próprio sujeito que a produz e, consequentemente, de toda a sua complexidade, como se fosse possível separá-los.

Essa cisão exclui justamente o que acreditamos ser de fundamental importância para a prática vocal: o fato de que experiências com a voz podem ser vividas como *experiências significativas* (Dewey, 2010), experiências singulares que permitem a percepção de que na materialidade sonora é possível que o sujeito vivencie importantes processos criativos, estabeleça diferentes relações dialógicas, reconstrua memórias coletivas e crie múltiplos sentidos para sua experiência.

Conceber a voz como experiência nos faz pensar em outra dimensão para o corpo, uma vez que ele não pode ser visto como mera ferramenta biológica a serviço da expressão, como supõe a visão cartesiana e as teorias que se constituem a partir dessa vertente, mas sim, como um corpo simbólico, produtor de sentidos construídos a partir da voz como experiência. É um corpo que nas palavras de Paul Zumthor, “é ao mesmo tempo ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (Zumthor, 2010).

A voz compreendida como experiência se

> constitui [no] modo primário e original de experimentar o mundo (…), um modo de aparição do ser (…), não é apenas um meio para a expressão, a significação ou a comunicação: não estão, de um lado, as coisas ou os fatos e, de outro, as palavras que os nomeiam, os representam e os tornam comunicáveis. (Larrosa, 2010, p. 156)

Nesse sentido, para Zumthor (2010) a voz “interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade” (Zumthor, 2010, p. 17), concepção com a qual concordamos e que, diferentemente do que acontece nos trabalhos mais tradicionais, permite compreender a voz (e as experiências dela decorrentes) como momentos de constituição subjetiva, de criação de sentidos, de aprendizados e de experiências significativas.

Partindo desse ponto de vista, sugerimos que algumas práticas com a voz podem funcionar como experiências de aprendizagem. Nessa pesquisa, interessa-nos investigar como se dão essas experiências com a voz quando vividas no coletivo uma vez que outros sentidos também podem surgir dessa experiência vivida em grupo.

Considerando que no coletivo, a vivência e a convivência é grupal, onde não é o indivíduo quem toma decisões para benefícios exclusivos próprios, mas onde precisa negociar possibilidades e limitações dos integrantes daquele grupo, se privilegia "de um lado, o indivíduo, e de outro, a coletividade, resultando numa configuração na qual se capta o homem inserido na sociedade, bem como à dinâmica das relações sociais" (Laurenti, 2000, p.4).

Interessa-nos, portanto, compreender como a experiência do canto coletivo é narrada, ou seja, quais são os sentidos atribuídos pelos sujeitos a essa experiência que é ao mesmo tempo coletiva e individual. Nessa pesquisa, investiguei as narrativas (gravadas em fevereiro de 2015) sobre a experiência do canto coletivo das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca.

A experiência de cantar coletivamente pode trazer contribuições que vão para além da iniciação no canto, do aprendizado de técnicas específicas, da afinação, do desenvolvimento de um repertório musical. Essa experiência, que leva em conta a história social e singular dos sujeitos e sua complexidade - em detrimento de um trabalho simplista, personalizado, focado no indivíduo enquanto ser biológico -, se caracteriza como momentos de formação e de transformação do sujeito (Larrosa, 2004), possibilitando a construção de novos sentidos e de "*uma* experiência" (Dewey, 2010).

Uma voz coletiva que se oferece como ligação, que dá acesso a "lugares" desconhecidos, que encanta, acolhe e provoca sensações e,

> para aquele que produz o som (…) rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. (Zumthor, 2010, p. 156).

A experiência em questão

O objetivo geral desta pesquisa é compreender quais são as percepções da experiência que as integrantes do grupo das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca têm ao cantar coletivamente. Os problemas que nos colocamos estão relacionados aos possíveis sentidos criados e atribuídos aos aprendizados dessa prática. Para tanto, buscaremos levantar e descrever quais os sentidos atribuídos à essa experiência coletiva por meio das narrativas desses sujeitos.

Discutiremos também as práticas vocais como possíveis momentos de *experiência*, como acontecimento significativo, levando em conta o sujeito e os sentidos envolvidos na construção de um processo artístico. Essa compreensão permite a construção de um novo lugar conceitual para a voz, trazendo contribuições para a atuação no campo das Artes. Por levar em conta singularidades e relações intersubjetivas dos processos artísticos, esta pesquisa poderá trazer subsídios para educadores que desenvolvem trabalhos com grupos e que tem na voz a materialidade do fazer musical. Outra possível contribuição, a partir desse olhar para a voz, será para o processo artístico do *performer*, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento vocal de atores e cantores, uma vez que permite construções vocais mais significativas.

O canto coletivo é uma prática que tem motivações e funcionamentos diferentes do canto individual, por isso não devemos entendê-lo como um agrupamento de indivíduos, que se justapõe para cantar, mas sim como uma intrincada rede de relações entre os sujeitos, motivados pela busca de uma experiência com múltiplos sentidos.

Mário de Andrade, musicólogo e pesquisador de manifestações populares brasileiras, por exemplo, atribui aos corais (um dos tipo de canto coletivo) uma função que está fortemente ligada a uma experiência emocional. Segundo ele, a

> música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os sentimentos. [...] É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos pro mundo" (ANDRADE, 1962, p. 64-66).

A fim de compreender quais são as percepções da experiência de pessoas que cantam coletivamente e como a transformam em palavras, analisaremos as

narrativas de integrantes de um grupo de práticas vocais, a saber, as Destaladeiras de Fumo de Arapiraca, grupo formado atualmente por mulheres que em seu passado trabalhavam na plantação, colheita e preparo das folhas de fumo enquanto entoavam cantos coletivos.

As narrativas das integrantes do grupo foram registradas durante uma visita feita à Vila Fernandes, zona rural de Arapiraca – AL, onde moram. Destaladeiras de Fumo de Arapiraca é atualmente o nome dado a um grupo artístico que apresenta em diferentes espaços culturais os repertórios de cantos de trabalhos. O grupo já fez participação na gravação de um CD intitulado Cantos de Trabalho, gravado pelo Selo Sesc, a convite da pesquisadora e musicista Renata Mattar. No entanto, todas as seis mulheres que hoje fazem parte desse grupo, organizado e liderado pelo mestre Nelson Rosa, foram trabalhadoras rurais que no passado lidavam com o cultivo e preparo do fumo feito em formato de mutirão[1] onde eram entoados cantos coletivos, chamados de cantos de trabalho, que acompanhavam toda lida.

Durante uma roda de conversa, as mulheres trouxeram em suas narrativas algumas memórias sobre a experiência do canto durante o trabalho que faziam no passado e sobre a experiência de cantar hoje fazendo parte de um grupo artístico. Consideramos esse momento de narrar a experiência como um importante momento de criação de sentidos. Pela narrativa é possível chegar a lugares ainda não conhecidos, construir e atribuir sentidos ao que aconteceu, por um exercício de reconstrução de memória. O processo de narrar é criativo, se constitui como momento de autoria, de olhar para si e tomar distância da experiência a ser narrada e, depois, se aproximar dela novamente pela própria experiência narrativa.

Como nosso objetivo geral da pesquisa é compreender as percepções da experiência que as cantadeiras têm ao cantar coletivamente, buscamos, a partir da escuta de suas narrativas, analisar como transformaram essa experiência em palavras. Transformar experiência em palavra é uma maneira de criar sentido para o que nos acontece, de viver momentos de novas compreensões para o acontecimento e também de reinventar o que foi vivido. Ao narrar, o narrador se

[1] Relação de trabalho em que entre os envolvidos não há uma relação de patrão e empregados (…). Pode funcionar como uma força-tarefa de um grupo que faz algo coletivamente para benefício de um dos membros ou da comunidade em geral (MOTTA, 2014).

constitui como sujeito/autor, uma vez que necessariamente precisa selecionar o que dizer, pois

> narrar é sempre uma decisão que seleciona, prioriza, escolhe o que contar. Justamente nesta escolha, neste recorte e no esforço teórico por ele exigido reside o potencial reflexivo da narrativa. Trata-se de um trabalho que põe em jogo memória e decisões sobre o memorável. Trata-se de um trabalho do pensar, de quem pensa e questiona o vivido (CHRISTOV, 2013, p. 31)

O sujeito produz deslocamentos simbólicos significativos, pois "com elas podemos gerar novas percepções dos outros, de nós mesmos e do modo como vivemos" (CHRISTOV, 2013, p. 28). Para Larrosa, as palavras têm força; com elas fazemos coisas e elas fazem coisas conosco; com as palavras damos sentido ao que nos acontece. Tem a ver com "as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos." (Larrosa, 2004, p. 152)

Segundo Christov (2013) "o narrador, ao inventariar experiências, expressa aquilo que lhe toca e, assim, alimenta a sua reflexão formadora atribuindo sentido ao que aprendeu." (p. 30). Ao nos debruçarmos sobre as narrativas da experiência de cantar coletivamente, tentaremos decifrar o que essas palavras dizem das percepções das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca a respeito da experiência, do modo como se colocam diante de si mesmas e de seus aprendizados.

Os sentidos de cantar: as narrativas

A pesquisa de campo foi feita na Vila Fernandes, zona rural da cidade alagoana de Arapiraca, onde moram as mulheres com as quais tive contato numa visita à vila. A partir da transcrição das narrativas das cantadeiras, apresentarei alguns trechos e os possíveis sentidos atribuídos à experiência de cantar coletivamente.

O primeiro trecho selecionado e que me chamou atenção foram as menções que duas das destaladeiras fizeram sobre seus papeis diante do ato de cantar. Seriam elas cantoras?

É comum nesta comunidade a prática de cantar para destalar o fumo, para velar o morto, construir uma casa, entre outros acontecimentos da vida cotidiana;

porém, segundo elas, esse tipo de canto não faz delas cantoras. Nem mesmo o fato de fazerem parte do grupo com fim artístico das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca (que faz diversas apresentações em espaços culturais, palcos e teatros) fez com que mudassem essa perspectiva sobre o canto.

Provavelmente não há uma identificação delas com certos padrões de canto. Nas palavras de dona Rosália e de Rosinalva, as cantorias realizadas por elas não as torna cantoras. Nos dois trechos apresentados abaixo fica evidente o distanciamento que elas estabelecem entre o seu canto coletivo e com o que elas consideram ser uma cantora:

Rosália: *nós também não somo cantora não. Não, nós arremenda só os buraco*

Rosinalva: *não. Nós não somos cantora, a gente faz só uma zuadinha*

Em ambos os trechos, o que percebemos é um nítido afastamento de um imaginário: cantor é aquele que tem acesso ao estudo formal, ao uso de técnicas específicas, a uma certa sonoridade, a uma afinação e a um contexto que certamente não é aquele vivido pelas Destaladeiras de Fumo de Arapiraca.

Um outro sentido sobre o canto coletivo, presente nas narrativas de dona Rosália é sobre o aprendizado dos cantos de trabalho. Suas palavras nos trazem uma importante dimensão da transmissão oral no modo de aprender, presente nas chamadas manifestações populares. Esses aprendizados são comumente incorporados sem o uso de métodos formais ou letrados, sem cartilhas ou apostilas, sem uma figura central como o professor detentor do conhecimento. Para dona Rosália, cantar se aprende de ouvido, se aprende cantando junto, como podemos depreender a partir de sua fala transcrita a seguir:

Rosália: *eu mesmo, eu mesmo não vou dizer como foi que aprendi né, porque, foi assim, a gente pequena, trabalhando, vendo o mais velho trabalhando no serviço, cantando aquelas cantigas, e a gente, menino sabe como que é, uma hora tá ali outra hora tá escutando né. Aí eu ia ajudar a minha mãe a destalar fumo, eu dizer que minha mãe can/ que aprendi com a minha mãe é mentira que a minha mãe e/ morreu e eu nunca vi a minha mãe cantando na vida, nunca. Aí eu sei que eu vi o povo cantando e ela levava porque levava nós pro salão, antigamente a gente trabalhava no salão, não era seu Nelson?*

Rosália: *mas eu não aprendi com ninguém, eu aprendi assim mesmo*

O sentido do cantar para essas mulheres está intimamente ligado ao coletivo e é um canto para todos, sem distinção entre os que cantam melhor ou pior, sem

classificações vocais. O canto só faz sentido se for coletivo. A divisão em vozes (mais graves, médias ou mais agudas) acontece sem uma predefinição, sem combinados anteriores ou treinamentos. Elas se revezam a partir da experiência do momento. Nas palavras delas, “se uma canta grosso, a outra canta fino”. Motta reafirma esse funcionamento social diante dos cantos de trabalho ao considerar que

> a posição de primeira voz, segunda voz ou coro é revezada, de acordo com quem sabe mais cantos ou é capaz de criá-los na situação do mutirão. Desse modo, uma pessoa recém iniciada no mutirão já pode começar fazendo parte do coro, pois este evento musical participatório é feito de forma a incluir pessoas com diferentes graus de conhecimento sobre os cantos de trabalho. (MOTTA, 2014, p. 294)

Considerando uma vez mais os sentidos trazidos nas narrativas das Destaladeiras de Fumo, apresento por fim um trecho das narrativas que está ligado à função de cantar coletivamente, principalmente durante os momentos de intenso trabalho nos salões de fumo enquanto passavam muitas horas juntas para destalar as folhas da planta. Foram unânimes as respostas diante da pergunta do porquê cantar:

Rosinalva: *pra que não desse sono*

Rosália: *pra se animar, senão ficava tudo (...) tava cochilando*

Rosália: *porque se ficasse tudo calado dava sono. Dá sono e dá preguiça porque o serviço é preguiçoso mesmo*

Elas cantam para se manterem acordadas. As vozes dessas mulheres parecem escapar uma vez mais aos sentidos dos moldes, dos cânones, das técnicas, das funções. São vozes de “arremendar buracos”.

Em suas memórias, recriadas pelas palavras atuais, aconteceram ressignificações, a experiência de cantar coletivamente foi vivida novamente. Bárcena nos ensina que a “memória é, pois, uma forma de fazer experiência no presente e não meramente recordação incongruente com o juízo seletivo do esquecido.” (Bárcena, 2004, p. 249). Nesse caso, a experiência de cantar coletivamente foi trazida para os corpos ali presentes. Com palavras de quem vive a experiência de cantar com o corpo todo, elas convocaram para fazermos uma cantoria, me lembrando que não basta apenas falar sobre o canto, mas que é

preciso cantar junto. Uma cantoria acontecimento. Acontecimento como “um estado de sentido, algo não programável, uma irrupção imprevista: o começo de uma nova narrativa, de uma nova compreensão, de uma nova relação erótica e passional com o mundo.” (Bárcena, 2004, p. 76).

REFERENCIAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

BARCENA, Fernando. *El delírio de las palavras*: ensayo para una poética del comienzo. Barcelona, Herder Editorial, 2004.

CHRISTOV, Luisa Helena da Silva. In. Artes [recurso eletrônico] / Rejane Galvão Coutinho, Klaus Schlünzen Junior [e] Elisa Tomoe Moriya Schlünzen (Coordenadores). – São Paulo: Cultura Acadêmica: Universidade Estadual Paulista : Núcleo de Educação à Distância, [2013]. – (Coleção Temas de Formação ; v. 5). Disponível em: http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/141300/1/unesp_nead_redefor_ebook_artes_audiodescricao.pdf

CHRISTOV, Luíza Helena da Silva. Espera, experiência e palavra. Revista @mbienteeducação, volume 1, número 1, Jan/Julho 2008. Disponível em: http://www.cidadesp.edu.br/old/revista_educacao/index.html. Acesso em: 02/09/2013

DEWEY, JOHN. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GUEDES. Zezito. **Cantigas das destaladeiras de fumo de Arapiraca.** Editora da UFAL, 1978.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2014.

LAURENTI, Carolina & Mari Nilza Ferrari de BARROS. **Identidade: questões conceituais e contextuais**, 2000. In: http://www.uel.br/ccb/psicologia/revista/textosv2n13.htm

MOTTA, Ana Raquel. Muito além da cigarra e da formiga. In. **Letras de hoje***.* Porto Alegre, v. 49, n. 3, p. 290-296, jul.-set. 2014.

TERZI, C., RONCA, V.F.C, CHRISTOV, L.H.S, COSTA, S.A., BARBERENA, E.L.H. A experiência vira palavra. In. Christov, L. **Narrativas de Educadores: mistérios, metáforas e sentidos.** São Paulo: Porto de Ideias, 2012

VILLA-LOBOS, Heitor. Villa-Lobos por ele mesmo/ pensamentos. In: RIBEIRO, J. C. (Org.). **O pensamento vivo de Villa-Lobos**. São Paulo: Martin Claret, 1987.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG.

Renata Pelloso Gelamo

Possui graduação em Fonoaudiologia pela Unesp (Marília), mestrado em Estudos Linguísticos pela Unesp (São José do Rio Preto). Doutoranda em Arte e Educação pelo Instituto de Artes da Unesp (São Paulo).

ADOTE UMA MEMÓRIA: PROJETO COLABORATIVO

Maíra Ishida
IA-UNESP – mairaimenes@gmail.com

RESUMO
O presente artigo reflete a respeito da construção dos discursos sobre a memória por meio das imagens fotográficas a partir do projeto colaborativo "Adote uma Memória", desenvolvido na *web*, e que propõe a apropriação de retratos femininos. Dialoga com o pensamento de Andreas Huyssen, para quem a memória se tornou um dos temas centrais da arte contemporânea, e do artista e teórico Joan Fontcuberta, que analisa a relação entre fotografia e verdade e suas transformações a partir do surgimento da imagem digital. Propõe pensar a arte colaborativa como possível forma de descentralização dos discursos sobre a memória.

PALAVRAS-CHAVE
Arte colaborativa. Memória. Imagem digital. Fotografia

RESUMEN
El presente artículo reflexiona al respeto de la construcción de discursos sobre la memoria por medio de las imágenes fotográficas a partir del proyecto colaborativo "Adopte una Memoria", desarrollado en la web, y que propone la apropiación de retratos femeninos. Dialoga con el pensamiento de Andreas Huyssen, para quién la memoria se volvió uno de los temas centrales del arte contemporánea, y del artista y teórico Joan Fontcuberta, que analiza la relación entre fotografía y verdad y sus transformaciones a partir del surgimiento de la imagen digital. Propone pensar el arte colaborativa como posible forma de descentralización de los discursos sobre la memoria.

PALABRAS-CLAVE
Arte colaborativa. Memoria. Imagen digital. Fotografía

1. O projeto "Adote uma Memória"

A proposta do presente artigo consiste em refletir a respeito do projeto "Adote uma Memória" dentro do marco do pensamento de Andreas Huyssen, para quem a memória se tornou um dos temas centrais da arte contemporânea a partir dos anos 1990; e do artista e pensador Joan Fontcuberta que analisa em seu livro "A câmara de Pandora: a fotografia depois da fotografia" as transformações da fotografia a partir do surgimento da imagem digital.

"Adote uma Memória" é um projeto colaborativo, atualmente em andamento, que desenvolvi inicialmente para a disciplina de mestrado "Poéticas Híbridas Colaborativas, Cooperativas, Participativas e Interativas" ministrada pelo professor doutor Agnus Valente, no curso de pós-graduação do IA/UNESP. A proposta

consiste em disponibilizar via *internet* um arquivo digitalizado de retratos de mulheres da primeira metade do século XX, aproximadamente, que foram comprados em Montevidéu, Buenos Aires e São Paulo ao longo dos últimos três anos. Tais imagens ficam acessíveis em alta resolução para que artistas e usuários da *web* em geral possam baixá-las por meio de um *link*. Os interatores são convidados a se apropriarem dos arquivos para devolverem suas propostas em qualquer formato digital.

O trabalho surge da necessidade de compartilhar questionamentos a respeito da memória, seu apagamento e sua construção. O pensamento que mobiliza o desenvolvimento do projeto é, por um lado, a ideia de que a fotografia é um documento/representação, construído cultural e ideologicamente (KOSSOY, 2009) e, por outro, a possibilidade de propiciar a construção de narrativas da memória, forjando um discurso descentralizador (FONTCUBERTA, 2010).

2. Antecedentes

Anteriormente, elaborei trabalhos ao redor da relação entre memória e imagem fotográfica. Entre eles os dois mais recentes são: “Reminiscências Roubadas” e “Reminiscências Urbanas”. O primeiro trata-se de uma série fotográfica constituída de retratos de mulheres da primeira metade do século XX nos quais foi feita uma inserção de autorretratos. O resultado não é uma fusão uniforme dos rostos e corpos, mas imagens em duas camadas em que ora uma, ora outra, sobressai destacando aspectos específicos de cada fotografia (fig.1). “Reminiscências Urbanas”, é também um trabalho construído com retratos femininos, mas desta vez levados ao contexto da paisagem urbana. Fotografei casas desabitadas na cidade de Montevidéu, origem também das fotografias utilizadas no projeto, e nelas fiz intervenções com as imagens das mulheres, como se elas houvessem estado ali, sem esconder, no entanto, o processo de montagem que permanece visível (fig.2).

Fig.1 – Maíra Ishida
Perpetua, Série Reminiscências Roubadas, 2013
Impressão digital 60 x 40 cm
Arquivo pessoal da artista

Fig. 2 – Maíra Ishida
Rivera 3119, Série Reminiscências Urbanas, 2013
Impressão digital 60 x 40 cm
Arquivo pessoal da artista

Para Huyssen (2014), o modernismo se tornou passado e com isso também os futuros utópicos. A partir daí diminui nossa capacidade de imaginar futuros e por isso boa parte da arte contemporânea se volta para o passado, inscrevendo-se no "surto de crescimento da memória a partir da década de 1990" (HUYSSEN, 2014, p. 90).

Além das consolidadas referências de artistas como Christian Boltanski e Rosângela Rennó, que trabalham sobre o tema da memória e com arquivos fotográficos, também é notável a presença de trabalhos recentes de artistas jovens sobre a mesma temática. Para destacar alguns exemplos, temos os trabalhos de Maíra Soares (2015), que em diversos projetos trabalha sobre seu arquivo fotográfico familiar. A artista Thaisa Figueiredo (2015), por sua vez, se apropria de fotografias de desconhecidos para interferir sobre elas com linhas de bordado e criar novas relações entre as personagens. E ainda menciono a obra de Ivan Grillo (2014), na qual se observa a influencia de Rosângela Rennó, e aborda a margem da memória no limiar de seu apagamento.

Foi observando a conjunção desse interesse sobre a memória – e a sua perda – que passei a indagar-me a respeito do motivo que estaria levando artistas jovens a se debruçarem sobre o passado, ao invés de tentar elaborar possíveis projeções para o futuro. Dessa forma, “Adote uma Memória” é menos o desejo de compartilhar a responsabilidade sobre o passado das pessoas comuns do que a necessidade de levantar algumas considerações sobre o papel que se pretende atribuir à memória no momento presente. Quem, como e com qual finalidade se constrói os relatos da memória a partir de arquivos fotográficos?

3. Desenvolvimento do projeto

A partir dos questionamentos acima apresentados, desenvolvi o projeto “Adote uma Memória” para compartilhar indagações com artistas e usuários da *web* em geral. Ao entrar na página *web*, *mairaishida.com*, e em seguida no *link* 2014, o participante encontra o projeto colaborativo. Nele são visualizadas três perguntas com as quais a proposta é aberta: *Como me responsabilizo pela memória dos outros? Por que é tão difícil suportar a ideia de desaparecimento? O que resta quando a memória se acaba?*

Em seguida lê-se um texto explicativo sobre o projeto e como participar dele:

> Para participar basta escolher o tamanho da fotografia desejada e baixar a imagem. Você poderá apropriar-se livremente dela para criar a sua proposta. **Não há restrições quanto à forma ou formato. Podem-se criar outras imagens, vídeos, áudios, textos etc**. A única indicação é que o produto seja devolvido em formato digital que será novamente disponibilizado na web. O resultado deve ser

> enviado para o e-mail <mairaimenes@gmail.com> para que possa ser novamente postado neste site e reapropriado por outro artista (ISHIDA, 2015).

Logo depois são esclarecidos três pontos importantes para a participação no projeto:

- As imagens/textos/áudios gerados por você ficarão disponíveis na web para que qualquer pessoa possa baixá-los.
- Os nomes dos participantes constarão nas fichas relacionadas às imagens, entretanto os direitos sobre as imagens são LIBERADOS para o projeto.
- Outros artistas poderão intervir no seu trabalho, pois trata-se de um trabalho colaborativo (ISHIDA, 2015).

Os interatores visualizam as imagens disponíveis no *site* ao lado de uma ficha que fornece todas as informações que possuo a respeito das fotografias. Nelas estão presentes os seguintes dados: nome da mulher fotografada (que pode ser real ou fictício), local de aquisição da imagem, ano de produção e informações do verso. No caso das proposições, coloca-se apenas o nome da imagem (ou áudio, texto, etc.), nome do/s artista/s participante/s e ano de produção.

A partir do desenvolvimento do projeto surgiram novos questionamentos a respeito da memória no contexto da transição da fotografia de suporte físico à imagem digital. Esta parece deixar de cumprir o papel de recordação para tornar-se imagem imediata e efêmera. Para Fontcuberta (2010), nessa transição há uma mudança de consciência correspondente à necessidade de imediaticidade e velocidade em um mundo acelerado.

Comecei a indagar-me se a intensa necessidade de voltar-se ao passado advinha do sentimento de que os arquivos digitais não possibilitam a permanência dos relatos sobre o passado, pois a espantosa produção de imagens digitais já não é praticada cotidianamente com a finalidade de “armazenar” os momentos vivenciados (FONTCUBERTA, 2010). Ou se, por outro lado, esse anseio corresponderia à nossa incapacidade de olhar para o futuro. Questionando as séries “Reminiscências Roubadas” e “Reminiscências Urbanas”, perguntei-me se, também eu, não estava apenas inserida no contexto de “modismo” da memória, assinalada por Huyssen (2014).

Entretanto, tal como nos projetos de Fontcuberta que desafiam a relação entre fotografia e verdade, os meus pareciam conduzir-me à reflexão a respeito da

fotografia como construção. Para Fontcuberta (2010), a fotografia sempre foi uma interpretação, embora tenha sido apresentada como uma representação fiel da realidade. Este teria sido o equívoco a levar a imagem fotográfica a ser mal empregada na construção dos discursos institucionalizados e autoritários da memória. Em suas produções, o artista sempre esteve preocupado em desmascarar as leituras que supõem a fotografia como verdade objetiva. Para citar um exemplo, seu trabalho *Fauna* (1987), desenvolvido em colaboração com o fotógrafo e escritor Pere Formigueira, constitui-se de uma série de fotografias de animais fantásticos, que é exibida junto a um texto explicativo no qual as imagens são apresentadas como parte do descobrimento de um suposto cientista (FONTCUBERTA, 2015). O projeto coloca em evidência o processo de construção do discurso de realidade sustentado pelo documento fotográfico.

Com o advento da fotografia digital, entretanto, a manipulação se torna tão evidente que já não é possível ignorá-la (FONTCUBERTA, 2010). O vínculo entre fotografia e verdade começa a desfazer-se e os relatos da memória construídos a partir das imagens passam a ser entendidos como discurso.

Tanto em *Reminiscências Roubadas* (2013) quanto em *Reminiscências Urbanas* (2013), o público é convidado a restituir as histórias das personagens representadas nas fotografias em um processo no qual se evidencia o aspecto imaginativo da construção da memória. “Adote uma Memória” vai além, convidando os interatores a comporem relatos totalmente inventados sobre fotografias alheias. Tais estratégias visam uma desmontagem dos processos da criação da fotografia, nos quais operam a construção da imagem pelo fotógrafo, ideológica, estética e socialmente (KOSSOY, 2009).

A história institucionalizada, segundo Fontcuberta (2010), molda a memória à custa do presente e do futuro. Para o autor, é daí que surge o interesse presente dos artistas por escavar arquivos em busca da “desinstitucionalização” da história e dessacralização da memória. O que está em jogo é a desconstrução do discurso hegemônico e a possibilidade de se criar outros discursos. Para isso, não é suficiente a acumulação de dados e documentos. Ao contrário, é necessário dar supremacia à inteligência e à criatividade sobre a informação acumulada, para evitar que a memória se torne estéril (FONTCUBERTA, 2010).

É justamente na busca pela descentralização dos discursos sobre a memória, e no jogo imaginativo de sua construção, que é possível a coexistência de diversas narrativas em contraposição a uma única e institucionalizada narrativa. Neste sentido, é fundamental que na proposta de “Adote uma Memória” a interação do público não seja mecânica, correspondendo a respostas esperadas, mas que se centre em significados novos, possibilitados pela estratégia de compartilhamento da autoria na arte colaborativa.

Desta forma, uma das indagações que suscitaram a elaboração do projeto é se o espaço virtual pode contribuir para a construção dessa descentralização, ou se ao contrário, ele impede a construção de discursos sobre a memória porque afasta a imagem seu referente e, portanto, de seu contexto.

Embora pretendesse manter bastante espaço de criação para as proposições, algumas estratégias foram utilizadas para que houvesse um direcionamento, não no sentido de restringir as possibilidades de interpretação e abordagem, mas para que os interatores se concentrassem nas questões de interesse do projeto. Tais estratégias resultaram na elaboração das três perguntas iniciais, acima citadas. Pode ser, entretanto, que as imagens, na sua qualidade de fotografia de pessoas desconhecidas e provavelmente falecidas, levem a uma postura reflexiva e respeitosa no momento de sua apropriação. Além disso, a própria consigna do projeto já direciona as reflexões às questões pretendidas. O título “Adote uma Memória” em si mesmo constitui um jogo que nos leva a pensar a fotografia como memória, pois apenas imagens, em um primeiro momento, estão disponíveis para a “adoção”. Ora, como é possível que a memória esteja na imagem e não nos indivíduos? Além disso, o projeto nos convida a construir uma ficção que reconstitua a narrativa perdida de uma imagem sem contexto. As narrativas e as interferências que vão sendo criadas terminam como matéria para novas criações.

Ao longo do processo de criação das diferentes propostas mantive diálogo com muitos dos interatores, sempre via *e-mail*. Apesar da proposta ser aberta, esclarecendo que “não há restrições quanto à forma ou formato” e que a única indicação seria a de que o produto resultasse em formato digital para que pudesse ser novamente disponibilizado, alguns interatores preocuparam-se em perguntar se suas propostas estavam “dentro do esperado”, assim como hesitaram em apresentar resultados muito divergentes do formato da imagem fotográfica. É notável que, com

apenas duas exceções, das treze propostas recebidas até o momento, os trabalhos consistiram em intervenções sobre as imagens, resultando em novas imagens. Apenas um áudio e um texto foram apresentados.

Alguns pontos desses intercâmbios podem ser ricos na compreensão das intenções de cada interator. Um exemplo é o diálogo que se estabeleceu entre mim e o uruguaio (pseudônimo) Augusto Gonzalez Pires. Este trecho de um de seus *e-mails* é esclarecedor quanto ao processo de criação da proposta, na qual o artista-participante retira elementos da realidade para criar sua narrativa:

> Me basé en la imagen de Nasa Moré y sobre todo en las informaciones del reverso. Todo parece indicar que se sacó esa foto en una transmisión de la Radio Centenario CX36 AM y se las regaló a esta pareja amiga. Me hace pensar que tal vez ella trabajaba en esa radio. Busqué tanto a ella como al matrimonio al cual le regala la foto en libros sobre historia de la radio en Uruguay, en todos los sitios sobre linaje en internet y no encontré ni la más mínima pista. Entonces pensé en el año en que se sacó la foto y llegué a la conclusión de que esa foto debe haber sido unos meses después de la muerte de Gardel. Lo cual, según los testimonios de todos los viejos con los que he hablado, fue un momento traumático en todo Montevideo, como si hubiera muerto Artigas más o menos. Además en ese año Uruguay estaba bajo la dictadura de Gabriel Terra y se estaban cerrando periódicos etc. Había muchas dificultades para enterarse de las cosas que estaban pasando y algunas radios cumplían un rol fundamental. En fin, decidí inventar una analogía un poco extraña entre las ondas radiales y la memoria, y de fondo casi inescuchable puse la última canción que Gardel tocó en vivo antes de morir en un accidente de avión, como si fuera un recuerdo obstruido por el ruido. Después que lo terminé me remitió un poco a la intervención que hizo Lucia Quintiliano de la misma foto, un poco ruidista tanto la de ella como la mía (PIRES, 2014, em *e-mail* pessoal).

Outro importante ponto sobre esses intercâmbios é que em alguns casos as propostas se tornaram também cooperativas ou colaborativas. No exemplo acima citado acabou por criar-se uma forma de trabalho em colaboração. Várias versões foram sendo enviadas com comentários e discussões para que fosse possível uma melhor aproximação do resultado à intencionalidade da proposta de Pires. Desse modo, fui interferindo também no processo de construção do áudio, com sugestões e comentários até chegarmos ao resultado que foi apresentado.

Apesar de que ao propor o projeto eu não intencionasse trabalhar nas elaborações dos interatores, o processo que se estabeleceu foi importante para reelaborar as questões sobre as quais vinha refletindo. As conversas, sejam elas

textuais ou mesmo imagéticas, a respeito de como se apropriar da imagem e da memória dos outros, enriqueceu minha compreensão sobre o projeto. Os diálogos tornaram evidente, por exemplo, que os interatores ao se apropriarem das imagens e elaborarem suas propostas se baseiam naquilo que acreditam que seja minha expectativa sobre o projeto. Desta forma, por mais que intencionasse abrir um espaço de reflexão a respeito da memória a partir do ponto de vista dos participantes, a minha forma de apropriação balizou as demais propostas; ou seja, minha autoria não se perde.

Observei duas estratégias utilizadas pelos interatores sobre as quais faço algumas considerações. A primeira delas chamarei de "contextualização"**.** Nessa estratégia cria-se uma ficção para contextualizar a imagem. A elaboração da proposta consiste na construção de uma narrativa ficcional, embora em alguns casos com elementos retirados da realidade. A segunda denominarei "reelaboração da imagem", na qual a fotografia é trabalhada como imagem, perde o referente e assume um caráter plástico. Trabalha-se na sua superfície.

Para exemplificar a primeira, usarei a proposta da atriz Heloisa Marina.

Fig. 3 – Heloisa Marina em colaboração com Maíra Ishida
Olimpia por Heloisa Marina(2014)
Imagem digital
Disponível em: http://mairaishida.com/desplieguеprop29e7f.html?nid=17

O retrato é colocado na tela de um *Iphone* e refotografada junto a um texto que diz “Estive pensando em reenquadrar sua fotografia em uma moldura antiga. Mas ela caiu bem como fundo de tela. Saudades do tempo” (fig.3). Essa proposição aparentemente simples constitui uma reelaboração do contexto da fotografia ao criar uma ficção entre duas pessoas, a mulher da imagem e a autora do texto. A essa estratégia Heloisa Marina acrescenta uma reflexão sobre o meio. Faz uma referência à passagem da imagem analógica à imagem digital, e à mudança da relação que se estabelece com as fotografias-objeto e ao tê-la em um suporte móvel e de visualização efêmera, como é o *Iphone*. A proposição testemunha uma transformação na história da fotografia que deixa de cumprir seu papel de resguardar a memória familiar e se converte em imagem provisória, em estado latente nos computadores ou circulando na *internet* e adquirindo novos significados. Não deixa de apresentar uma nostalgia do tempo em que fotografias carregavam em si as marcas da passagem do tempo.

Fig. 4 – Thaís Pupato em colaboração com Maíra Ishida
Mirtha por Thaís Pupato (2014)
Imagem digital
Disponível em: http://mairaishida.com/despliegueprop29e7f.html?nid=17

Outra proposta que também considero de “contextualização” é a de Thaís Pupato que traduziu a ideia do projeto “Adote uma Memória” ao seu sentido mais literal (fig. 4). Junto à imagem que me enviou escreveu o seguinte comentário: “Coloquei minha mãe e meu tio como companhia para a Mirtha (...). Espero que

esteja dentro da proposta” (em *e-mail* pessoal, 2014).

Como exemplo de estratégias de apropriação de “reelaboração da imagem”, comentarei as proposições de Lúcia Quintillano (fig.5) e Wagner Priante (fig.6). Nessas proposições as fotografias são reelaboradas visualmente por meio de um processo de manipulação digital. Aqui não há uma criação de contextos para as imagens. Estas são tratadas na sua visualidade e, dessa forma, o referente é perdido. Os retratos das mulheres desaparecem e o que sobressai é a imagem. No caso de Lucia Quintiliano, a perda do referente é ainda mais enfatizada pela repetição da mesma imagem com algumas alterações. Ambas as propostas admitem infinitas variações visuais de cores e formas. Esses trabalhos levam à reflexão a respeito da imagem fotográfica digital nas redes da *internet*, onde elas circulam distantes de sua origem e de sua história, e cujos significados dependem de uma reapropriação.

Fig. 5 – Lucia Quintiliano em colaboração com Maíra Ishida
Nasa More por Lucia Quintiliano (2014)
Imagem digital
Disponível em: http://mairaishida.com/deslieguеprop29e7f.html?nid=17

Fig. 6 – Wagner Priante em colaboração com Maíra Ishida
Diana por Wagner Priante (2014)
Imagem digital
Disponível em: http://mairaishida.com/despliegueprop29e7f.html?nid=17

4. Considerações finais

"Adote uma Memória" é um projeto em processo, por isso as questões aqui levantadas a partir das proposições apresentadas são provisórias. Interessa-nos refletir sobre alguns aspectos:

O primeiro deles refere-se à relação autor/espectador. No contexto da *net.art*, cada receptor é um emissor em potencial. No caso de "Adote uma Memória" a artista proponente compartilha com os interatores as indagações a respeito de como se constroem os discursos sobre a memória, abrandando a oposição espectador/autor. Esta guinada na perspectiva da criação artística aponta para uma multiplicação de sentidos. Um questionamento a se fazer, portanto, é se a disponibilização do arquivo imagético e a natureza do projeto é capaz de descentralizar os discursos sobre a memória promovendo sua dessacralização, como propõe Fontcuberta (2010).

Se por um lado o projeto sugere o compartilhamento da criação dos discursos, é necessário pontuar que, apesar da acessibilidade promovida pela *internet*, esta parece estar longe de configurar-se como um espaço neutro ou

democrático. O simples domínio de certas ferramentas, tais como a manipulação das imagens digitais ou o conhecimento sobre os formatos de arquivo, restringe a interação e as possibilidades de atuação. O projeto não previa o uso, necessariamente, da imagem, sendo suficientemente aberto para receber qualquer tipo de proposta; ainda assim, o uso de materiais digitais tende a afastar aqueles que não estão familiarizados com meio. Além disso, apesar de que o projeto fique disponível na *web* para que qualquer indivíduo possa participar, isso não significa que ele seja democraticamente ou massivamente acessado. Todo projeto desenvolvido na *web,* e que pretenda ter acessibilidade, deve considerar uma estratégia de divulgação. No caso de "Adote uma Memória", convidei diversos artistas tanto das artes visuais quanto do teatro e da música, assim como o divulguei nas redes sociais, o que definiu o perfil dos interatores.

É necessário perguntar-se, ainda, sobre como a mudança dos meios tecnológicos altera a percepção/construção da memória, pois cada tecnologia da memória tem sua própria seletividade. A imagem fotográfica de suporte analógico no contexto das memórias familiares é um objeto carregado de valor afetivo. Que papel cumprirão as imagem digitais no mesmo contexto? Serão ainda acessíveis dentro de muitos anos? Estarão ligadas aos significados a elas atribuídos quando foram geradas?

Claramente o projeto "Adote uma Memória" não poderia oferecer uma resposta única às indagações que o constituem, já que busca descentralizar o discurso sobre a própria imagem fotográfica e sua relação com a memória. Leva-nos a refletir, entretanto, que talvez a sensação de perda do referente na imagem numérica não coloque em risco o vínculo entre memória e imagem na era digital, mas evidencie o fato de que a fotografia nunca foi um documento neutro e objetivo. Ao contrário, porque construída ideologicamente, mais do que apresentar a realidade, ela a representa segundo uma narrativa possível. O que está em jogo é a crença no fato de que "a história unitária dirigida a um fim foi substituída pela multiplicação de um grande número de sistemas de valores e por novos critérios de legitimação" (FONTCUBERTA, 2010, p.178. Tradução nossa).

Assim, os inúmeros artistas que se voltam aos arquivos fotográficos analógicos, pessoais ou não, talvez busquem dar novos significados às imagens construindo novas narrativas para a memória.

REFERÊNCIAS

GRILO, Ivan. *Ivan Grilo*. Disponível em: http://www.ivangrilo.art.br/. Acesso em 6/dez. 2014.

FIGUEIREDO, Thaisa. *Thaisa Figueiredo*. Disponível em: http://www.thaisafigueiredo.com/. Acesso em 26/mai. 2015.

FONTCUBERTA, Joan**.** *La cámara de Pandora***:** La fotografia después de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan, FORMIGUERA, Pere. *Collection FAUNA*. Disponível em: http://www.macba.cat/en/fauna-1659. Acesso em 26/5. 2015.

HUYSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente***:** Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contra Ponto: Museu de Arte do Rio, 2014. (Tradução: Vera Ribeiro).

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica.* 4ª.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

ISHIDA, Maíra Imenes. *Adote uma Memória.* Disponível em: http://mairaishida.com/deslieguеprop2.php?nid=17. Acesso em 26/mai. 2015.

SOARES, Maíra. *Maíra Soares*: fotografia & samba. Disponível em: http://www.mairasoares.com/. Acesso em 26/mai. 2015.

Maíra Ishida
Mestranda pela Universidade Estadual Paulista com orientação do professor doutor Agnus Valente, possui graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (2011). É artista visual e investiga a fotografia contemporânea, a imagem digital e a memória como construção. Atua como docente ministrando cursos livres de fotografia e artes visuais.

GRUPO EMPREZA: PROCESSO DE CRIAÇÃO EM COLETIVIDADE

Monique de Jesus V. C. dos Santos
Universidade Federal de Goiás – ravamonique@hotmail.com

Paul Cezanne S. C. de Moraes
Universidade Federal de Goiás – paulsetubal@hotmail.com

RESUMO
Este artigo se debruça sobre o processo de criação do Grupo EmpreZa partindo da análise de uma de suas performances realizada no projeto Vesúvio, na exposição Terra Comunal – Marina Abramović + MAI no Sesc Pompéia em São Paulo no ano de 2015. Pretende-se tatear o processo de criação do grupo que parte da fusão de interesses de seus membros. Para tanto, são discutidas ideias que permeiam o campo da autoria e o modus operandi do grupo em paralelo com o conceito da morte do autor em Roland Barthes. Abordamos apontamentos sobre a coletividade artística em Cláudia Paim e um corpo de multidões em Antonio Negri em relação ao processo criativo no Grupo EmpreZa, que se baseia em uma multiplicidade de corpos carregados dos vícios e desejos do cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE
Grupo EmpreZa. Coletivo artístico. Processo de criação.

ABSTRACT
In this article, the focus is on the Grupo EmpreZa creation process, in order to analyze based one of his performances that are part of Vesuvius project, in Terra Comunal - Marina Abramović + MAI at SESC Pompeia exhibition, in Sao Paulo/2015. The group creation process results from a fusion of the interests of each one of its members. To this, we discuss notions related to the field of authorship, and the modus operandi of the group in parallel with the "author death", concept proposed by Roland Barthes. We discuss aspects of the notions of "collective artistic" by Claudia Paim, and "a body of crowds" by Antonio Neri, in relation to the creative process developed by Grupo EmpreZa, which is based on a multitude of charged bodies of everyday vices and desires.

KEYWORDS
Grupo EmpreZa. Artistic collective. Creation process.

1. Corpo Quimera

No dia 10 de março de 2015 havia no Sesc Pompéia uma mesa de jantar com capacidade para dez pessoas que comportava os adereços de um evento fino: taças de cristal para o vinho, talheres de luxo, um jantar à luz de velas. Próximo à mesa, estava uma acomodação de *buffet*, prestes a servir um pequeno banquete. O Grupo EmpreZa acomodou-se na mesa. Com trajes empresariais, retiraram os paletós colocando-os sobre as cadeiras. Assentaram-se. Preparavam-se para o jantar. Aos poucos, suas mãos foram amarradas por meio de ataduras e talheres

eram encaixados entre suas mãos de forma a proporcionar o uso compartilhado. Com suas mãos unidas, os “empresários” formavam uma grande corrente de pessoas. Em suas bocas foram instalados alargadores bucais, mantendo os lábios afastados a todo tempo, o que dificultaria o exercício da mastigação. Não havia modo individual de se alimentar, naquela mesa, era necessária a ajuda do outro. Os pratos dispostos em toda a extensão da mesa, com os mais diversos alimentos, propiciaram o exercício da boa vontade do outro para alcance da comida, uma colaboração mútua era necessária para obter o mínimo sucesso em desfrutar o jantar.

Figura 1 – *Maleducação*.
Fonte: Arquivo Grupo EmpreZa, 2015.

O jantar tornou-se um pequeno banquete infernal: era uma mesa repleta de alimentos, repleta de desejos, alcançá-los com as mãos atadas era uma tarefa bastante complexa. Levar o alimento até a boca dependia do outro. Mastigar era tarefa quase fracassada devido aos alargadores bucais. Engoliam aos montes a comida mal mastigada, que caia sobre suas vestes empresarias. O vinho era derramado goela a baixo, o que não era apreendido pelo gole manchava suas camisas brancas. O álcool subia à cabeça dos performers e aquele pequeno caos parecia não ter fim. Alguns membros do grupo riam durante o jantar. Àquelas

alturas, provavelmente estariam embriagados. Um dos membros precisou ser retirado da mesa e socorrido pelo corpo de bombeiros. Havia bebido demais e engolido comida demais, estava embriagado, exaurido pela glutonaria. A performance tinha levado o corpo a um quadro de colapso.

Figura 2 – *Maleducação*. Fonte: Arquivo Grupo EmpreZa, 2015.

Esse foi um trabalho do Grupo EmpreZa (GE) intitulado *Maleducação* (2015), realizado dentro do projeto Vesúvio na inauguração da exposição Terra Comunal + MAI, de Marina Abramović no SESC Pompéia. Foi uma ação que discutiu, entre tantas frentes, a colaboração e a coletividade. Diante de todos os obstáculos agregados ao momento do jantar, o possível êxito era alcançado somente através da ajuda e disponibilidade do outro. Este depender, dialogar e se disponibilizar para o outro permeia todo o processo de criação do GE.

O Grupo EmpreZa é um coletivo artístico formado em 2001 na cidade de Goiânia, Goiás e trabalha principalmente com a linguagem da performance. O grupo funciona como um corpo único coletivo, constituído por corpos individuais, cada um com suas diferenças, dialogando entre si e com o espaço em que habitam. É um

corpo quimera, que possui em si uma combinação heterogênea ou incongruente de elementos diversos, uma estranha criatura mitológica, híbrida de vários seres, de suas virtudes e seus impulsos, um grande corpo coletivo se dispondo ao desafio de operar segundo seus diversos estímulos, acreditando na potência poética deste corpo caótico. Seu processo de criação é baseado na troca de ideias, experiências e angústias de seus integrantes. O GE assume como uniforme, na maioria de seus trabalhos, vestimentas empresariais. Nesse sentido, a identidade de cada membro é diluída, dando espaço à criação de uma identidade poética formando um corpo único.

> Uma das chaves para pensar essa característica é o uniforme usado pelos emprezários e emprezárias durante as performances. O uniforme é essa estranha particularidade que retira a singularidade das pessoas e as lança em uma espécie de massa amorfa. Como símbolo do apagamento das individualidades, disponível dentro de uma lógica de mercado, dentro da qual a empresa poderia ser pensada como signo, o uniforme é aqui reapropriado pelo coletivo como uma marca que, assim como evoca a dissolução da persona individualista do artista, também nos lembra ao mesmo tempo que a arte nada mais é do que uma atividade entre outras, retirando o modo como as práticas artísticas foram pensadas até a arte moderna (MONTEIRO, 2014).

Esse corpo simbólico, transfigurado no burocrata contemporâneo e homogêneo, passa assumir a identidade do grupo, que também opera a partir de sua relação com o meio em que vive. No seu processo de criação, muitos elementos utilizados em suas ações são apropriados da cultura em que estão imersos, sendo ressignificados, fortalecendo uma identidade antropofágica que também é inerente ao grupo. Neste processo de vivência, diálogo e apropriação dos elementos que estão ao redor, as angústias e anseios que permeiam o interior de cada membro do grupo costuma ser um forte disparador no ato de produção artística. É o caso de *Maleducação* (2015). Nesta versão do trabalho (que já foi apresentado em outros contextos) houve uma espécie de banquete dos desejos de seus membros. Na semana que antecedeu a abertura da exposição deste trabalho, o GE participou de um workshop com a artista Sérvia Marina Abramović, chamado *Cleaning the House*. Um dos exercícios propostos no workshop foi um jejum por cerca de cinco dias, o qual só era permitido a ingestão de água e chá com mel. Nesse tempo, houve uma constante luta em relação aos desejos ante o jejum: o grupo foi assolado por toda sorte de desejos culinários durante o workshop. Neste momento, diante da angústia

da fome, do corpo exausto pela falta do alimento e dos anseios de cada um, é que o grupo rascunha seu trabalho. No buffet apresentado na performance estavam um conjunto de alimentos fonte dos desejos dos membros que os assolaram durante o jejum.

Assim aquele estranho jantar pretendia saciar a carne que ansiava em satisfazer seus desejos. A experiência do jejum, para corpos ordinários como os do GE foi uma experiência limite, não por uma ideia de purificação, mas sim pela falta da intoxicação do mundo, que os corpos tanto almejavam.

Figura 3 – Maleducação.
Fonte: Arquivo Grupo EmpreZa, 2015.

Essa entidade dos desejos na qual o GE se transforma, carrega em si uma série de anseios de corpos outros, carregando em si uma multidão de identidades, o qual nos esclarece NEGRI (2004), o corpo se porta enquanto conjunto de singularidades, pois se observarmos atentamente os corpos, perceberemos que todo corpo é uma multidão,

> Entrecruzando-se na multidão, cruzando multidão com multidão, os corpos se mesclam, mestiçam-se, hibridizam-se e se transformam; são como ondas do mar em perene movimento, em perpétua transformação recíproca. As metafísicas da individualidade (e/ou da pessoa) constituem uma horrível mistificação da multidão de corpos. *Não existe nenhuma possibilidade de um corpo estar só.* Não podemos sequer imaginar tal coisa. Quando se define um homem como indivíduo, quando ele é considerado fonte autônoma de direitos e de propriedade, ele se torna só (NEGRI, 2004 p.21).

Ao grupo interessa pesquisar os limites do corpo, e como o corpo pode lidar em diversas situações e contextos. Certa vez Marina Abramović disse, em entrevista[1], referindo-se aos artistas brasileiros que participaram de seu workshop *Cleaning The House,* dentre eles o Grupo EmpreZa, que "Eles estão gordos demais, comem demais, bebem demais". Relacionou o trabalho do performer ao trabalho do bailarino, que deve sempre estar em forma e manter resistência, evocando então a ideia de que se você trabalha com o corpo, deve mantê-lo forte, saudável e resistente para executar uma boa performance. Esta colocação é oposta ao corpo do GE, que se baseia em corpos do vício, dos prazeres carnais, que fumam, bebem, vivem suas vidas de forma natural, intoxicadas pelo mundo, pessoas ordinárias, que não se preocupam em seguir regras ou dietas para manter o corpo forte e super resistente puramente para a realização de uma "boa" ação performática. O grupo trabalha na fronteira do corpo e seu limite, isto é, um corpo tão ordinário quanto o corpo dos transeuntes das cidades, e não um corpo preparado para resistir ao trabalho. O corpo do GE é rico pelas suas diferenças e fraquezas. Há corpos ligeiramente fortes e corpos fracos, pequenos e grandes, novos e velhos, homens e mulheres, sujeitos comuns. Essa diversidade de corpos possibilita uma maior riqueza ao encarar as situações propostas, pois para o grupo é interessante, poeticamente, tanto o corpo que consegue seguir em frente e negociar as ações propostas, como aquele que se cansa e desfalece.

> Para o EmpreZa, o coletivo não é só uma forma de aglutinar semelhanças, mas sobretudo de subsumir as diferenças em favor de uma totalidade orgânica, na qual desaparece a assinatura da figura centralizadora do artista e vem à tona uma forma de exercício artístico que já não pertence a um ou a outro, mas a um comum, amalgamado sob a identidade do coletivo (MONTEIRO, 2014).

[1] Fonte: http://glamurama.uol.com.br/marina-abramovic-quer-mais-tempo-a-arte-virou-commodity/ , acesso em 07/08/2015.

Da mesma forma que podemos pensar em um cruzamento de pensamentos e corpos fazendo a individualidade dar espaço ao plural, ao coletivismo, podemos pensar que assim funciona o processo de criação em alguns coletivos artísticos, em que os corpos a partir das trocas se conectam e se transformam em um corpo que não está só, passando de corpos singulares para o estado de um corpo plural.

> Quando se atua em um coletivo hoje, é necessário transformar as idéias em verbo, pela fala os participantes interagem. Assim é necessário comunicar e ainda esclarecer uma idéia ao outro, pois ao realizar a escuta este outro sempre agrega elementos da sua subjetividade no ato da compreensão. Discutir os objetivos, as maneiras de fazer, ajustar os alvos, eleger táticas, experimentar: o realizar é apenas o aspecto final de uma longa tessitura de relações. Nestas trocas, além das idéias, o próprio tempo é compartilhado. Tempo despendido em conjunto. Tempo longo pela necessidade da conversa, pela superação do choque entre diferentes, pelo que o confronto exige de cada um. (PAIM, 2009, p.76)

Esta prerrogativa de Cláudia Paim é possível ser pensada no GE sobre a premissa de que o grupo não é uma cooperativa de artistas, e sim, dez artistas que dispõem de suas individualidades alimentando e evocando um artista único chamado Grupo EmpreZa. Nesse sentido é um corpo contaminado do outro e não um corpo apenas referencial do outro. Esta premissa está tanto na tarefa de atender o desejo do outro e dispor-se como corpo disponível às angústias alheias quanto assumir o desejo do outro em si. Podemos pensar este processo de criação e trocas entre cada membro do Grupo EmpreZa como poética compartilhada uma vez que o fazer artístico perde o caráter autoral individual e passa a ser coletivo. CHAUD (2012, p.32) indica que "poética compartilhada é uma poética artística coletiva, na qual o fazer artístico tem o propósito de troca, de estar junto, de disponibilizar para o outro".

O GE não tem liderança, ou representante, sendo a voz de todos levada em consideração no processo de criação artística e gestão do grupo. Para Ricardo Rosas[2] do coletivo paulista Rizoma, "O individualismo saturou. Há uma necessidade básica de se agrupar, que os meios eletrônicos tendem a facilitar. Sai a rubrica egocêntrica do "gênio criador" e entra a voz coletiva do anonimato criativo e

[2]http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u39341.shtml - 30/09/2004. Acesso em 06/08/2015

compartilhado". Na arte contemporânea podemos acompanhar diversas mudanças nos processos de criação e produção artística através de grupos de artistas que trabalham juntos na criação de uma única poética, realizando uma única obra que recebe autoria do grupo diluindo essa noção de individualidade e de gênio. Nesse sentido, podemos pensar a noção da perda de autoria, já que não há uma única voz trabalhando no processo de criação, pois a obra é um produto que carrega várias questões e inquietações dos indivíduos envolvidos no processo. Refletindo a esse respeito, podemos evocar os escritos de Roland Barthes no ensaio a morte do autor, de 1968, o qual é analisada a transformação que sofreu o conceito de autor na literatura da época. Segundo ele

> Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p.62).

Para Barthes o autor não vem antes da escrita, mas passa a existir enquanto a escrita se compõe. Assim como nas artes visuais, na literatura também ocorria o pensamento de que o autor era um deus, um gênio, e que para se entender uma obra devia-se procurar entender o seu autor. Barthes contraria esta ideia e ressalta que "ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo" (Barthes, 2004, p.29). Barthes reflete acerca desta perda da autoria falando sobre a importância do papel do leitor que também compõe significados ao texto. Pensando nas artes, além deste múltiplo espaço de criações vindo de mil focos de cultura, e da contribuição do leitor/observador que acrescenta significados à obra, percebe-se hoje, como no caso de alguns coletivos artísticos, a junção de várias mentes para a criação de uma única obra que no final é assinada com o nome do grupo, reforçando ainda mais este conceito da morte do autor, pois neste caso há várias pessoas envolvidas no processo de criação desde o seu início, na qual não sabemos apontar no final realmente de quem seria a autoria. Pensando a respeito dos conceitos de autoria na arte contemporânea, temos como exemplo o GE que apesar de ser um coletivo com muitos corpos envolvidos, não há alguém especificamente que assuma a autoria do trabalho, sendo apenas o nome do Grupo EmpreZa relacionado como o criador. Quem vos fala, são membros do Grupo EmpreZa. Este texto é um exercício coletivo de pensar nosso processo criativo.

Porventura as indicações aqui apontadas podem ser rebatidas por outros membros do grupo. É assim a coletividade.

Grande parte do processo de criação do GE se dá a partir de reuniões e laboratórios artísticos, na qual uma ideia é lançada como disparadora de conversas por um integrante do grupo e em seguida ela é sabatinada por todos os membros. Cada um opina, trazendo suas reflexões e angústias pessoais, e assim a ideia inicial vai tomando forma. Uma forma repleta do outro. O grupo costuma utilizar uma metáfora para referir-se a este processo de construção dos trabalhos como sendo um "corredor polonês", assim uma ideia "apanha" bastante, sofrendo intervenções de todo o coletivo, e com isso ela pode sofrer transformações. Caso a ideia sobreviva a todas as intervenções, ela poderá ser utilizada na realização de alguma ação. Há casos que de tão imersos e contaminados com o outro, uma ideia lançada ao grupo chega de forma finalizada, sem a necessidade de sabatinação por já conter suficiente intoxicação dos outros corpos, contemplando assim o trabalho do Grupo EmpreZa.

O olhar sobre o trabalho *Maleducação* (2015) realizado no contexto da exposição Terra Comunal indicou na prática como se dá o processo de criação do Grupo EmpreZa, baseado em um corpo coletivo, pois tanto na sua elaboração quanto na sua realização é evidente a fusão dos corpos e suas particularidades para produzirem uma coletividade. A performance tratou de uma situação de dependência uns dos outros, necessitando da força coletiva para realizar a ação. Percebeu-se a questão da angústia, do anseio e da negociação consigo e com o outro, energias tão comuns aos corpos, como potencialidades empregadas ao coletivo como fonte de criação. Durante a performance, a unidade dotada de capacidades não pôde funcionar sozinha por carecer do diálogo com o outro, do embate e da negociação.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A morte do autor.* In: O rumor da língua. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHAUD, Eliane M. *A poética e o cotidiano: A costura em Cruz das Almas- BA.* Disponível em <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9287> Acesso em 11 de agosto de 2015.

NEGRI, Antonio. *Para uma definição ontológica da Multidão*. in Lugar Comum - Estudos de Mídia, Cultura e Democracia n. 19-20, p. 15-26. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro (LABTeC/UFRJ).

PAIM, Cláudia. *Coletivos e iniciativas coletivas: Modos de fazer na América Latina Contemporânea*. Porto Alegre, 2009. 294f. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica da Arte). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

MONTEIRO, Juliana. *Grupo Empreza e a morada infernal da arte*. Carta Capital, junho de 2014. Disponível em < http://www.artecapital.net/perspetiva-165-juliana-de-moraes-monteiro-grupo-empreza-e-a-morada-infernal-da-arte>. Acesso em: 20 jul. 2015.

Monique de Jesus Vieira Coelho dos Santos

Rava, nome artístico. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – UFG. Licenciada em Artes visuais pela Universidade Federal de Goiás. É artista visual e membro do coletivo de performance Grupo EmpreZa. Pesquisa processos de criação a partir da coletividade artística e a arte como lugar de interações e de relações intersociais.

Paul Cezanne Souza Cardoso de Moraes

Paul Setúbal, nome artístico. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual - UFG. Mestre em Arte e Cultura Visual e licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás. É artista visual, pesquisador e membro do coletivo de performance Grupo EmpreZa. Em sua produção tanto individual quanto coletiva trabalha na perspectiva do corpo contemporâneo e suas vicissitudes.

O VALE DOS DESEJOS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO COM DANÇA EM *SITE SPECIFIC*

Ítalo Rodrigues Faria
IA/UNESP – artescoreograficas@gmail.com

RESUMO
Este artigo tem como perspectiva relatar e refletir sobre o processo de criação do Grupo IAdança-Núcleo ContemporanIA, do Instituto de Artes/Unesp. O grupo tem por fim desenvolver um trabalho com dança em *site specific* (lugar específico), com suas características, proposições cênicas e espaciais, assim como discutir possibilidades de criação em um local de trânsito. Como se estabelece relações com o espectador? Quais os desafios, escolhas, enfrentamentos para estabelecer um processo de criação na dança em *site specific*? Para compreender as implicações acerca deste tipo de procedimento, busca-se apoio nas leituras e reflexões dos autores Marc Augé (2014), Ana Terra e Carmem Morais (2015), Eliana Rodrigues Silva (2005), entre outros, e também por meio de uma pesquisa empírica com abordagem qualitativa.

PALAVRAS-CHAVE
Dança. *Site Specific*. Experiência estética. Processos de criação.

ABSTRACT
This article has as perspective to report and reflect about the creation process of the Goup IAdança-ContemporanIA Nucleus Group of the Institute of Arts / Unesp. The group aims to develop a work with dance in site specific (specific place), its own characteristics, scenic and spatial propositions, and to discuss possibilities of creation in a place of transition of people. How to establish the relation with the spectator? What are the issues, choices, clashes to establish a creation process in dance in site specific? To understanding the implications concerning this type of procedure, we seek to support the readings and reflections of the authors Marc Augé (2014), Ana Terra and Carmen Morais (2015), Eliana Rodrigues Silva (2005), among others, and through a survey empirical qualitative approach.

KEYWORDS
Dance. Site Specific. Aesthetic experience. Creation processes.

1. Desafios

Este artigo visa refletir e relatar sobre o processo de criação do grupo IAdança – Núcleo ContemporanIA, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - IA/UNESP, o qual tem por objetivo desenvolver processos de criação em dança cujo o intuito é produzir obras artísticas por meio de pesquisas acadêmicas, trabalhos com aulas teórico-práticas, jogos de improvisação em dança e aulas de dança contemporânea (contato-improvisação).

A fim de discutir tais processos de criação em dança contemporânea, o grupo, neste ano realiza sua pesquisa artística fora do espaço tradicional tal como estúdios e salas de ensaio, indo ao encontro de lugares não convencionais e também específicos (sítios determinados, ou também conhecidos por *site specific - in situ*)[1]. Assim, foi apresentado um projeto de criação artística destinado à Pró-reitora de Extensão – PROEX do IA/UNESP, com a proposição de uma produção coreográfica em um processo de criação pensado "com" o lugar, no qual o grupo se insere para desenvolver suas investigações.

O grupo, sob minha orientação coreográfica, é coordenado pela Profª Drª Kathya Maria Ayres de Godoy, também coordenadora do Grupo de Pesquisa Dança Estética e Educação – GPDEE, do Instituto de Artes da UNESP.

A proposição deste trabalho se deu graças à parceria com o CRDSP (Centro de Referência da Dança da cidade de São Paulo), onde o grupo utiliza salas de ensaio como base de apoio para o projeto desenvolvido na Praça Ramos e Vale do Anhangabaú; salas estas cedidas pela coordenação do CRDSP – Sr. Hélvio Tamoio e Drª Yáskara Manzini - durante o primeiro e segundo semestres deste ano (2015), a fim de se reunir e desenvolver laboratórios coreográficos. A princípio o grupo se reuniu duas vezes por semana (das 14hs às 17Hs às quartas e sextas-feiras), e em meados do semestre, somente uma vez (às sextas-feiras).

Vinculado ao GPDEE, o IAdança - Núcleo ContemporanIA, é um projeto de extensão universitária que atende alunos dos cursos de Artes do IA/UNESP (Artes Visuais, Teatro e Música) e a comunidade em geral que, nem sempre são estudantes de arte (alguns são pedagogos, outros pesquisadores ou aspirantes a pesquisadores – alunos cursando mestrado e/ou doutorado), pessoas com formação em Dança, ou não, o que estes participantes têm em comum é o desejo de empreender pesquisas na área de Dança junto ao projeto de extensão.

Nesse período, desenvolvo um trabalho de criação que se atrela ao meu projeto de doutoramento, "Dança e fruição: uma abordagem da experiência estética na contemporaneidade", cuja investigação é pautada em uma abordagem da Experiência Estética, tendo como campo de estudo a dança e a fruição na cidade de São Paulo, sobre o fazer artístico e seus diferentes modos de discussão. Visando

[1] A expressão *in situ*, conforme Carmen Morais (2015) do Núcleo Aqui Mesmo: "O termo *site-specific*

analisar e refletir sobre as relações estabelecidas pela obra de dança no momento da fruição, tendo como foco a "experiência estética".

Sendo assim, o projeto de extensão apresentado pelo Grupo IAdança Pró-Reitoria de Extensão Universitária – PROEX, abarca também outros projetos de pesquisa de alunos do IA/UNESP (iniciação científica com projetos contemplados por bolsa), cumprindo com isso um de seus objetivos: desenvolver e integrar pesquisas, processos de criação, estudos sobre apreciação-recepção da obra artística em dança e experiência estética.

Além disso, nas reflexões tecidas pelo grupo sobre procedimentos artísticos e criação em dança contemporânea, se discute também estratégias para a escolha de temas para as montagens de obras artísticas, vivências corporais para os participantes do grupo, com participação em palestras, seminários e congressos, produção e apresentação de trabalhos artísticos para a comunidade acadêmica (IA/UNESP), entidades parceiras do projeto de extensão tais como: Universidade Paulista de Artes- FPA, Universidade Anhembi Morumbi, escolas da cidade de São Paulo, praças públicas, ruas e estabelecimentos sociais.

Dito isto, teço a seguir considerações para o desenvolvimento do projeto o "O vale *in situ*"[2].

2. Sobre a dança em *site specific ou in situ*

No ano de 2015, o objetivo do Grupo IAdança, nesta direção e proposição cênica visa discutir os territórios da dança, assim com a fruição em diferentes espaços.

Concepção advinda das artes visuais, a ideia de arte *site specific*, discute as relações das obras de artes com os locais onde ocorrem as apresentações. Lugares estes que saem dos palcos tradicionais, museus, galerias, para ir ao encontro de "não lugares", lugares de passagem, de transição, de encontros e também desencontros:

[2] Mais informações sobre o grupo IAdança e o projeto "O Vale *in situ*" podem ser encontradas em: <http://www.ia.unesp.br/#!/pesquisa/grupos-de-pesquisa/danca-estetica-e-educacao/projetos-permanentes--nucleo-contemporania/>, acesso em 08 de agosto de 2015, assim como na página pública das redes sociais do grupo IAdança: <https://www.facebook.com/groups/258548620870837/> acessado em 08 de agosto de 2015.

> Vê-se bem que por "não lugar" designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária. (AUGÉ, 2014, p. 87)

Tais espaços, "não lugares", corporificam camadas sociais em que transeuntes trafegam para destinos diversos. São topografias que carregam certa neutralidade aonde se encontram diferentes sujeitos, com diferentes objetivos, ou seja, grupos distintos que se misturam sob um mesmo evento: mover-se de um lugar a outro.

O que atrai os olhares para a Dança-Arte dos que trafegam pelos "não lugares?" Que modos de leituras possíveis fariam aqueles que se deparam com um evento artístico nesses espaços de transição? Como se estabelece a relação com o espectador? Quais os desafios coreográficos, escolhas, enfrentamentos para estabelecer um processo de criação na dança em *site specific*?

Este tipo de abordagem tem seu ponto de partida em meados da década de 1960, momento em que eclodia nas artes e na cultura, principalmente na América do Norte, diversos questionamentos com relação à sociedade capitalista do século XX. Questionamentos estes que se ramificaram também na sociedade, na religião, na ciência, na organização familiar, entre outros. Desta forma, temos várias manifestações artísticas surgindo e se entrecruzando dialogando com possíveis interdisciplinaridades.

A colaboração entre diferentes linguagens artísticas ganha espaço principalmente na pós-modernidade, nas décadas de 1960 e 70, período em que a dança pós-moderna, ou contemporânea, revoluciona a cena tradicional.

A definição do termo *site specific / in situ* emergida das artes plásticas, foi largamente empregada por Daniel Buren, artista e teórico precursor da arte *in situ* na França dos anos 1970. Especificamente sobre dança *in situ* no espaço urbano, subentende-se que o dispositivo coreográfico e o espectador compartilham um lugar comum do espaço cotidiano e em dada temporalidade (MORAIS, 2015, p. 16).

Nesse período surgem diversos artistas da dança propondo novos caminhos coreográficos em espaços alternativos tais como Lucinda Childs. Steve Paxton, Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, Meredith Monk, entre outros, que colaboraram para construção de novas danças, utilizando novos espaços cênicos que discutiam possibilidades estéticas na dança contemporânea.

O objetivo desta pesquisa lida com a possibilidade de efetivar um processo de criação em um espaço cênico não convencional em um "lugar específico" (*site specific / in situ*), buscando valorizar a pesquisa em arte fora dos muros da universidade, além de interagir com um espaço de transição e exposição ímpar para a cidade de São Paulo.

A praça Ramos de Azevedo e o Vale do Anhangabaú, como dito anteriormente, são espaços comunitários onde trafegam diferentes sujeitos, de diferentes camadas sociais; ali temos doutores, advogados, executivos, trabalhadores comuns (garis, operários, secretárias, etc.), juntamente com *skatistas*, adolescentes, populares desempregados, mendigos, usuários de droga e possivelmente contraventores circulando em um mesmo espaço público.

Assim, trabalhamos em um local de risco, em um "não lugar" que pertence a todos e ao mesmo tempo a ninguém, propomos com este processo artístico uma inserção junto ao cenário público com seus territórios, às vezes visíveis, às vezes invisíveis. SCHIOCCHET, diz que:

> Os espaços urbanos parecem estar o tempo todo sendo negociados a partir de diversas interfaces, dentre elas: as imagens por exemplo. O que notamos porém, é que a forma como estas trocas simbólicas acontecem naturalmente no espaço influenciam na maneira como a *performance* se constitui em relação a ele. Assim como as estruturas conscientes determinadas pelo artista e pelos discursos que permeiam sua arte, elementos referentes à diversas logicas de uso daquele espaço, apropriado por praticas populares, também incidirão e atribuirão características à obra produzida.
> Estes elementos não são necessariamente físicos ou "reais". As construções ficcionais podem vir a ter a mesma influencia em transformar a realidade de um espaço. (SCHIOCCHET, 2011, p. 135)

Neste espaço de fluxos, evocado também pelo rio subterrâneo que ali se localizou um dia a céu aberto, transitam pessoas, corpos, ensejos, sonhos, personas que incorporam distintas personagens urbanas: prostitutas, usuários de drogas, donas de casa, grupos evangélicos, "sem-teto", executivos, secretárias, cidadãos

comuns, entre muitos outros transeuntes que convivem com a praça, em um vale de sonhos, de desejos, negociando dia após dia interfaces, imagens, conteúdos simbólicos que evocam culturas, crenças, fantasias interpretativas de uma realidade possível.

Nesta atmosfera de incertezas, de trocas de experiências, o Grupo IAdança realiza sua busca por identidades; abraça estátuas, mergulha em fontes secas, escadarias sujas e "estátuas-banheiros". Neste lugar, aos pés do Maestro Carlos Gomes, existe um "banheiro" a céu aberto: um lugar onde transeuntes urinam deixando o ambiente com um cheiro forte, odor intenso, fora do normal e desagradável.

Nesse lugar simbólico, a interpretação de qualquer realidade construída, tem o mesmo "valor" das realidades cotidianas. Os territórios ali demarcados, são espaços de convivência, tanto visíveis, quanto invisíveis, às vezes pacíficos, de tolerância, outras vezes de conflitos ou ainda de disputas e intolerâncias: um lugar de negociações. Um palimpsesto[3], evocado das reflexões de Pesavento (2004), que nos traz memórias, passagens que se misturam com o passado e o presente, configurando novas realidades interpretativas.

3. Aportamentos, incursões, mergulhos...

Nesta perspectiva de descoberta do espaço, local de aportamentos, incursões, mergulhos, territórios possíveis e impossíveis, o grupo fez uma primeira "viagem" aos recantos da Praça Ramos e do Vale do Anhangabaú, começando pelas escadarias de acesso à praça. Ali percebemos que, por ser um local onde transeuntes utilizam o espaço como uma espécie de banheiro a céu aberto, havia no ar um cheiro insuportável de urina, líquidos escorrendo pelo chão das escadarias, misturadas a fumaça dos automóveis que circulam pela Rua Coronel Xavier de Toledo.

[3] Sandra Jatahy Pesavento (2004), nos traz em seu artigo que "palimpsesto é uma imagem arquetípica para a leitura do mundo. Palavra grega surgida no século V a.c., depois da adoção do pergaminho para o uso da escrita, palimpsesto veio a significar um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto. A escassez de pergaminhos os séculos de VII a IX generalizou os palimpsestos, que se apresentavam como os pergaminhos nos quais se apresentava a escrita sucessiva de textos superpostos, mas onde a raspagem de um não conseguia apagar todos os caracteres antigos doa outros precedentes, que se mostravam, por vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação."

Logo vimos que o local se assemelha a um “portal”, com duas entradas de acesso para as escadarias tendo a estátua do Maestro Carlos Gomes bem ao centro, decidimos, então, que ali seria o portal de entrada para a ambientação cênica a qual se espalharia como os líquidos que escorrem pela escadaria sujas.

Para tal, os criadores-intérpretes utilizam máscaras, as quais evocam toda a urbanidade daquele lugar: máscaras de gás que traduzem a violência urbana que eclode em confrontos, protestos e manifestações públicas; também traduzem a necessidade de proteção para ficar-estar naquele sítio vilipendiado por transeuntes, passantes que fazem dos pés da estátua do compositor um banheiro público a céu aberto demarcado por urina, poeira e pichações.

Fig. 1 – Cartaz da apresentação da Obra “O Vale dos Desejos”, criação: Ítalo Rodrigues Faria, 2015. Acervo do Grupo IAdança.

Nas cenas que ali transcorrem, o grupo investiga quais as relações pessoais e impessoais que transitam naquele espaço: a rua, o “portal”, o “banheiro”, as inconstâncias transitórias de desejos que acenam para o Vale...

Logo abaixo do “portal”, outra cena se desenrola: “a fonte”. Um enorme chafariz contendo a “fonte dos Desejos – Glória”, que faz parte do conjunto escultórico criado pelo arquiteto italiano Luiz Brizzolara em 1922; a fonte é inspirada na “Fonte de Desejos de Roma”, sendo uma homenagem da comunidade italiana ao Centenário da Independência do Brasil. Já havia uma fonte no local desde a inauguração do Teatro Municipal e da praça Ramos de Azevedo em 1911. Em 1922, Luiz Brizzolara dá à fonte sua forma atual, incluindo o Monumento a Carlos Gomes e acrescentando ao conjunto 12 esculturas, em mármore, bronze e granito, os quais representam a música, a poesia e alguns dos personagens das óperas mais famosas de Carlos Gomes.

Fig. 2 – A “fonte do desejos”, na praça Ramos de Azevedo, 2015. Acervo do Grupo IAdança.

Neste lugar de paradas, de proposição de desejos, as estórias se confundem. Os cavalos que puxam a personagem operística na fonte da praça, são amarrados com rédeas de elástico preto as quais são inseridas no torso metálico dos animais pelos criadores-intérpretes, evocando com isso a metáfora dura e pesada de uma dança nietzschiana.

A ação performática se desenrola em meio aos transeuntes que ali param para descanso, para refletirem ou mesmo ter momentos de lazer.

Os intérpretes compõe uma cena que discute relações de trabalho, esforço, compartilhamento de lugares com os outros. De dentro da fonte sai uma garrafa com um líquido negro que é servido aos espectadores. A cena é aberta, e se alguém (os espectadores) entrar no espaço cênico e resolver participar da ação, também será possível uma integração.

Fig. 3 – A encruzilhada de redes que se conectam e ligam pessoas e situações, 2015.
Acervo do Grupo IAdança.

Neste embrolho de elásticos, suor, corpos aprisionados, metal, cheiros, fumaça, pele e justaposição de imagens, palimpsestos sobrepostos de realidades cotidianas e passos de dança se configuram em imagens e passagens simbólicas as quais denominamos “O Vale dos Desejos”.

4. Proposições para um processo de criação

O processo de criação em dança contemporânea exige um certo esforço para poder delimitar um tema, focar um objeto-objetivo para que as ações “coreo-performáticas” surjam à partir do local escolhido. Diferentes procedimentos permeiam as escolhas do grupo para a realização da pesquisa, na busca de soluções para os problemas apresentados aqui, os quais, ao serem evidenciados,

enfatizam a importância da utilização de espaços singulares para a realização de processos de criação.

Após discussões e reflexões empreendidas pelos criadores-intérpretes, sobre a escolha do local onde manifestaríamos um processo de criação com dança em *site specific*, fomos à campo para identificar os espaços disponíveis, visíveis e possíveis. Cada pedra, cada buraco, cada estátua, cada ser vivo que habitam aquele local, traduz histórias que se revelam sobrepostas, escritas ao longo de décadas.

Em princípio focamos nossas discussões, reflexões sobre os elementos selecionados *in loco*, por meio de fotos, imagens, odores, contato com o ambiente e os seres vivos ali encontrados – humanos, animais (gatos e ratos), além de discussões tecidas em torno de nossas escolhas sobre o fazer dança em espaços urbanos, elencando possibilidades, dificuldades, barreiras (tanto institucionais, sociais e principalmente dos poderes públicos).

Como orientador do processo de criação, propus discussões em torno do texto discutindo com os criadores-intérpretes a necessidade de apresentar proposições corporais e cênicas observando os elementos motivadores para cada cena as quais, necessariamente, deveriam dialogar com o espaço. Enfatizei que cada um escolhesse e apresentasse possibilidades de movimentos, de adereço, de vestimenta, as quais necessariamente deveriam partir observação e interação “com” o espaço por meio de “laboratórios” de observação do e para o espaço.

O espaço é que precisa suscitar o movimento, a ação cênica, as escolhas de caminhos a percorrer. É necessário desvelar as camadas deste palimpsesto geográfico. Buscar referências nos corpos dos seres viventes que habitam ou transitam o local.

Para a realização do processo de criação e proposição de uma preparação corporal do elenco IAdança, cada encontro foi pensado para enriquecer o repertório corporal do grupo, visto que algumas pessoas não tinham um maior contato com dança; para alguns era a primeira vez que tinham a oportunidade de participar de um processo desse tipo. Com essa aproximação corporal da linguagem da dança, pudemos obter importantes resultados criativos, pois, investigar temas focados no movimento e espaço urbano, sem repertório anterior de conhecimento, se torna

difícil para a realização de um processo de criação. Isto pode ter como consequência a falta de entendimento e até incompreensão sobre as intenções e ideais do fazer arte em *site specific*, além de se constituir um impedimento para o entendimento das propostas solicitadas por mim.

Assim, apresentei ao grupo algumas coordenadas e estratégias para a realização do processo de criação, as quais foram realizadas durante os encontros que ocorreram no primeiro semestre deste ano:

- 1ª Parte do encontro: contato com a linguagem da dança - preparação corporal dos participantes do grupo com base nos princípios do contato improvisação (dança contemporânea) e *jam's*[4] de dança e leituras de textos sobre a dança na contemporaneidade.
- 2ª Parte: Criação de um repertório com proposições e sugestões para a elaboração de uma obra por meio de um roteiro de improvisações coreográficas.
- 3ª Parte: Ensaio *in situ* (no local): divisão do grupo IAdança em subgrupos com propostas de criação que discutissem os temas a ser elencados dentro da Praça Ramos e no Vale do Anhangabaú.

Durante o processo de criação e preparação corporal, foram apresentadas algumas reflexões acerca das teorias e princípios que permearam os encontros, tais como: reflexões sobre o que é dança contemporânea, sobre Improvisação em dança, sobre dança em *site specific / in situ*; reflexões do corpo em movimento ocupando níveis e planos diferentes, de acordo com princípios do sistema Laban[5].

Além das atividades de leitura e reflexão teórica sobre a arte em lugares específicos e trabalhos de preparação corporal, os componentes do Grupo IAdança foram convidados a assistir algumas obras artísticas em cartaz do Centro de Referência da Dança - CRDSP, pois o mesmo é um local de trânsito e apresentações para companhias, grupos, núcleos e coletivos de dança que são

[4] Camila Vinhas (2007) diz que esse termo vem da expressão *Jazz After Midnight* - "Jazz depois da meia noite", quando músicos do *Jazz* se encontravam para tocar mais livremente e exercer sua pesquisa, o que na prática significa o encontro para o exercício do improviso. (VINHAS, 2007, p. 20-21). “Dessa maneira, o Contato Improvisação (C.I.) passou a utilizar *jam sessions* em dança, que significa: sessões de improvisação.” (FARIA, 2011, p. 43)

[5] Rudolf Laban: dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, considerado o maior teórico da dança do século XX e como o "pai da dança-teatro". Dedicou sua vida ao estudo e sistematização linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

residentes, ou contribuem para a circulação de obras artístico-coreográficas com dança dentro da cidade de São Paulo.

5. Continuidade de um trabalho em processo: *work in progress*

Como resultado desse processo de investigação e criação, o Grupo IAdança desenvolveu, juntamente como o espaço ao redor da Praça Ramos e Vale do Anhangabaú, cenas que se incorporaram aos locais que inspiraram movimentações e performances.

Busquei, com esse processo de criação, discutir a arte nos espaços públicos, propondo a expansão, por meio da dança, de estudos sobre questões que permeiam a arte da dança em *site specific* (ou “com o local”); ou seja, as questões do cotidiano de uma praça pública situada no coração da cidade que é o centro financeiro do país. Quero com isso, e com o auxílio do Grupo IAdança, tornar visível os territórios escondidos e até mesmo esquecidos e invisíveis naquele lugar.

Portanto, conforme o grupo desenvolve o projeto, há a perspectiva de considerar o CRDSP, um local no qual se estabelecem parceiras, e que também é inserido neste panorama de uma "geopolítica coreográfica do Vale do Anhangabaú". Entendo que o que acontece na praça, precisa fazer parte do que acontece dentro dos espaços e corredores desta instituição, pois não estão isolados, são espaços de tráfego, de transições, que trazem a perspectiva do “não lugar”; lugares em que a coletividade transita, circula livremente dos poderes públicos e políticos, se misturando, desfazendo a "grossa casca" das camadas superficiais da sociedade.

No mesmo lugar (a praça) em que um executivo desfruta do espaço para descansar, andar, fumar, discutir economia, política, etc., um morador de rua também ocupa o mesmo espaço: ambos estão inclusos na perspectiva de uma "etnologia da solidão"[6], "diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado..."[7]; o outro lugar (o CRDSP) é o espaço do institucional, possui regras, horários, um líder-coordenador-organizador que discute ideias, apoiado por uma equipe que o auxilia e cuida dos detalhes e funcionamento da instituição

[6] Termo também utilizado por Marc Augé (2014).
[7] Idem.

pública: um local de trabalho, às vezes de intensos conflitos, que geram novas perspectivas, intenções e intuições criativas.

Então, a partir de perguntas como: o que queremos dizer? Quais as relações que se estabelecem neste local de aportamentos? Quais os temas abordados a partir do que o espaço nos proporciona-sugere?

Quais as nossas sensações, percepções, associações que nos levam a fazer escolhas pelas fontes, chafarizes, pedras, pichações?

Surgem outras perguntas como: o que estamos fazendo? Quem somos? O que queremos compor com os espaços possíveis, visíveis, invisíveis e seus territórios explícitos, implícitos?

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas-SP, Ed. Papirus, 2014.

FARIA, Ítalo Rodrigues. *A dança a dois:* processos de criação em dança contemporânea. 2011, 175f. Dissertação (Mestrado em Arte e Educação) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

MORAIS, Carmen. *Dança in situ no espaço urbano*. São Paulo: Editora Lince, 2015.

MORAIS, Carmen; TERRA, Ana (org.). *Situ (ações):* cadernos de reflexões sobre a dança in situ. São Paulo: Editora Lince, 2015.

SCHIOCCHET, Michele Louise. *Site-specific art? Reflexões a respeito da performance em espaços não tradicionalmente dedicados a ela*. Florianópolis – SC: Revista Urdimento, 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/3256445/Site-Specific_aRt_RefLex%C3%B5eS_a_ReSpeito_da_peRfoRMaNce_eM_eSpa%C3%A7oSN%C3%A3o_tRadicioNaLMeNte_dedicadoS_a_eSta>, acessado em 03 de agosto de 2015.

_____. Site-funcionalidade e cartografias do cotidiano**.** *In*: TEMPOS DE MEMÓRIA: VESTÍGIOS, RESSONÂNCIAS E MUTAÇÕES. Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, outubro de 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Com os olhos no passado:* a cidade como palimpsesto. Revista Esboços, Nº 11, UFSC, 2004. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/download/334/9893> acessado em 08 de agosto de 2015.

Ítalo Rodrigues Faria

Doutorando e Mestre em Arte e Educação (Dança) pela UNESP/IA, Bacharel e Licenciado em Dança; Pós-Graduado especialização em Teatro; Bailarino, Criador-Intérprete, Coreógrafo, Cenógrafo, Professor de Dança e Teatro, Pesquisador. Integrante do Grupo de Pesquisa: Dança, Estética e Educação (GPDEE) do Instituto de Artes-UNESP. Prof. dos cursos de Licenciatura em dança da Faculdade Paulista de Artes (FPA). E-mail: artescoreograficas@gmail.com

RELATO DE EXPERIÊNCIA: PROVOCAÇÕES SONORAS NO BORDADO COLABORATIVO

Thaís Angélica de Brito Pupato
Instituto de Artes – UNESP - thais_angel@hotmail.com

RESUMO
Este relato pretende expor uma dentre tantas visões do trabalho colaborativo desenvolvido na disciplina de Poéticas Híbridas Colaborativas, Cooperativas, Participativas e Interativas, cursada pela autora-propositora. A ação utilizou o bordado como linguagem sob interferências acústicas como estímulos da produção artística, tendo em vista a inibição da visão dos participantes durante o processo, com o propósito de estimular diferentes níveis perceptivos.

PALAVRAS-CHAVES
Híbrido, Bordado, Sonoridade, Colaborativo.

RESUMEN
Este reporte tiene como objetivo exponer una de las muchas visiones del trabajo colaborativo en la asignatura de Poéticas Híbridas Colaboractivas, Cooperactivas, Participactivas e Interactivas, cursada por la autora-proponente. En la acción se utilizó el bordado como lenguaje con estímulos acústicos interfiriendo en la producción artística, con vistas a la inhibición óptica de los participantes durante el proceso, con el fin de estimular diferentes niveles de percepción.

PALABRAS-CLAVE
Híbrido, Bordado, Sonoridad, Colaboractivo.

1. PERCEPÇÃO MOTIVADORA

Estava tudo ali, só era preciso perceber. Falar da própria produção, nos põe em uma condição de espectador ativo, expandindo ainda mais o alcance da obra. E foi assim que o trabalho deste relato teve seu início.

Por meio de uma conversa informal, tentando explicar o processo de criação do bordado para alguém que entendia da técnica, mas não da linguagem, foi percebido que a música estava tão presente quanto a linha no tecido. Talvez, ter tentado mostrar que o bordado (no caso, dessa produção) está além dos fazeres artesanais e que possui uma estética diferenciada, foi possível perceber que a produção sempre estava acompanhada de sonoridades, sendo músicas previamente escolhidas na maioria das vezes, e é claro, também do som ambiente.

Em um processo autorreflexivo, foi possível perceber também que as

sonoridades ditavam o ritmo da produção, conforme Eco nos fala do apelo à sensibilidade através do artifício fonético:

> (...) o receptor é levado não somente a individuar para cada significante um significado, mas a demorar-se sobre o conjunto dos significantes (nesta fase elementar: degustá-los enquanto fatos sonoros, intencioná-los enquanto "matéria agradável"). Os significantes remetem também – se não sobretudo – a si mesmos. A mensagem surge como auto-reflexiva. (ECO, 2010: p. 79)

Ainda no início da proposta, teve-se a oportunidade de reafirmar os objetivos em questão devido ao contato com o espetáculo "Marc Chagall: A Cor Dos Sons" e "Kandinsky: Quadros de Uma Exposição", com o pianista Mikhail Rudy (Espetáculo organizado pela União Brasileiro-Israelita do Bem Estar Social – UNIBES, The sound of colours, São Paulo, 2014). Esta apresentação nos mostra o caminho inverso do que se pretendia, pois Rudy é estimulado pelas pinturas realizadas por Chagall na Ópera Garnier de Paris e pelos trabalhos de Kandinsky, que além de pintor também era músico. Desta maneira, foi possível enriquecer os conceitos quanto à hibridação das artes e ampliar potencialmente as interrelações nas produções artísticas.

2. PROPOSIÇÃO

Passando pela condição perceptiva mencionada, assim como pelas apresentações dos projetos híbridos de cada estudante-pesquisador no princípio da disciplina em questão, deu-se início a um processo de hibridação interformativa de duas poéticas no presente contexto. A primeira estruturada pela linguagem do bordado junto a estímulos musicais; a segunda, desenvolvida por diferentes linguagens através do diálogo e contato com sonoridades diversas.

A priori, bordar sem as faculdades visuais parecia um empecilho para desenvolver a ideia, já que as ferramentas utilizadas para tal atividade requerem atenção em si (agulhas, tesouras), mas é possível afirmar que esse ponto foi superado conforme a escolha dos materiais e na organização do processo de produção.

Dos questionamentos sugeridos acerca da relação perceptiva no processo de criação, é possível estabelecer um diálogo com Valente, trazendo parte dos conceitos que nortearam tanto a prática artística quanto a reflexão até aqui realizada.

> Esse intercurso de sentidos promovido pela hibridação de meios implementa o que a partir de agora denominarei de *hibridação intersensorial*. Essa operação ocorre na medida em que os recursos dos meios empregados envolvam efetivamente mais de um dos sentidos humanos – visão, audição, tato, etc – articulando-os conjuntamente na mesma obra. (VALENTE, 2008: p.28)

Este conceito mostra-se presente no processo à medida que entendemos que tal intersensorialidade ocorre na criação, principalmente o tato e a audição.

3. DISCUSSÃO DOS MÉTODOS

A criação da proposta de trabalho compreendeu um processo de hibridação interformativa de fazeres artísticos, em que as poéticas dos propositores se fundem na criação do trabalho que, em seu formato colaborativo, abarca ainda a poética de cada indivíduo que venha a participar, estabelecendo cada participante como um espect-autor.

> Nesse processo, o espect-autor e o espect-ator quase se confundem. A diferença entre eles é sutil, mas fundamental: basicamente o que os distingue é o caráter de sujeito da enunciação do espect-autor em contraponto à gestualidade do espect-ator. Enquanto aciona a obra num espírito de curiosidade e busca, constitui-se num espect-ator construindo um percurso particular de descoberta e reconhecimento da poética do artista integrada na obra. O espect-autor, eu diria (parafraseando Barthes), nasce com a escritura, que é uma fase seguinte à do espect-ator, pois é decorrente dela, recordando a importância do “ver” que preside as ações do espectador. Se, tendo explorado o campo de possíveis e tendo reconhecido o repertório em circulação no *corpus* da obra participativa/interativa, o espect-ator começa a compor permutatoriamente o seu próprio campo de significações, começar a organizar seu próprio discurso, traduzindo o repertório do artista para a sua própria escritura, então emerge o espect-autor. (GERMANO, 2012: p.83)

Assim sendo, ficou estabelecido entre os propositores que o processo de criação se daria no suporte de tela e utilizando-se a linguagem e as técnicas do bordado, mas com a proposta do fazer artístico estruturada pela anulação da visão (tendo como referência um indivíduo vidente) e recebendo estímulos sonoros de referências dos propositores e do ambiente de trabalho.

A partir de tais proposições, foi estipulado pelos artistas propositores a linguagem, o material, o suporte e uma condução inicial através de sonoridades, contudo, o desenvolvimento ficaria a critério da relação estabelecida pelo

participante com a anulação de sua visão e pela sensibilidade surgida do contato tátil com os objetos envolvidos.

4. ESCOLHA DO MATERIAL

Figura 1 - Materiais.
Acervo pessoal.

Conforme o pensamento de Ostrower, entendemos que o material está intimamente ligado a escolha de sonoridades, pois é por meio dele que se dará a projeção e a reflexão da música e as interpretações de cada participante. “A materialidade não é, portanto, um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é” (OSTROWER, 2012: p.33).

Admitimos que o material tátil utilizado não traduz o material auditivo, pois cada um possui suas características específicas, um desmereceria o outro devido a diferença de suporte e não de suas qualidades.

> (...) Lidamos com todo um sistema de signos que são referidos a uma matéria específica. As ordenações, físicas ou psíquicas, tornam-se simbólicas a partir de sua especificidade material. Não é possível traduzir

> nem parafrasear o processo imaginativo, porque transpor de uma matéria específica para outra desqualifica essa matéria e não qualifica a outra. (OSTROWER, 2012: p.35)

Desta maneira, identificamos que ambas as qualidades se unem para possibilitar a criação artística. Tal criação segue motivações sensoriais, não entrando em discussão o sentimento de cada participante, pois sabemos que este pertence a um campo abstrato e amplo, sendo incapaz de se materializar por completo, o que não convém discutir no momento, já que o processo das ações é o objeto a se discutir.

Os critérios de seleção dos materiais seguiram a proposta de despertar diferentes sensações, de forma que o participante fosse estimulado e desafiado em seu oferecimento. Levando em consideração a inibição da visão, foi escolhida uma tela de juta no tamanho 90x60cm por seu caráter rústico e de tramas mais abertas, possibilitando o uso de uma agulha mais grossa para que não houvesse ferimentos e também maior liberdade de movimentos no ato. Os fios escolhidos foram: lãs de diversas propriedades, barbantes, nylon, linha de bordado, linha de crochê, linha de malha, sisal e até mesmo arames, todos com o propósito de explorar texturas e incitar desafios, estabelecendo relações perceptivas com as sonoridades nos participantes.

5. DAS SONORIDADES

É possível afirmar que os estímulos auditivos utilizados no processo possuem duas espécies: os advindos das referências pessoais de cada artista propositor e os que se encontravam no ambiente, sejam eles produzidos por ruídos humanos ou advindos de qualquer outro tipo de manifestação, como por exemplo, conversas de alunos no corredor de circulação, alunos ensaiando com instrumentos musicais, dentre outras, em que nem sempre se apresentavam tão harmoniosas, provocando assim, diferentes reflexões nos participantes, possibilitando o enriquecimento do processo e de sua execução.

Os critérios de seleção de composições sonoras feitas pelos artistas propositores seguiram um eixo principal, o de estimular a produção com tramas auditivas, se assim pode se dizer, e devido às referências particulares de cada um, a

seleção foi eclética, sendo que um propôs algumas músicas criadas a partir de ruídos e de diferentes sonoridades que questionam a estruturação musical vigente, por meio dos compositores Luigi Russolo, George Antheil e John Cage. O outro propôs intérpretes que previamente excitavam a criação em sua produção particular, pois segundo Ostrower "A seletividade opera, dinamicamente, em tudo o que nos afeta" (OSTROWER, 2012: p.65), tendo o jazz e a música popular brasileira como principais influenciadores, tais como Richard Boná, Marisa Monte, e outros que além do improviso, utilizam texturas sonoras que são exploradas por meio de instrumentos característicos de cada estilo, como por exemplo o berimbau, de forma lúdica e reflexiva.

6. A EXECUÇÃO DO TRABALHO

No primeiro dia de realização, o trabalho contou com a seguinte ordem de participação dos colaboradores: Thaís Pupato, Maíra Castilhos, Tatiana Schunck, Bianca Zechinato, Lúcia Quintiliano, Maíra Ishida, Liliane Ricardo, Agnus Valente e Ricardo Bezerra. No segundo dia de realização o projeto contou com a seguinte ordem de colaboradores: Edison Eugênio, Wagner Priante e novamente Agnus Valente, constituindo o único participante a realizar o processo duas vezes, sendo alterada a proposição da inibição do olhar na última atuação, podendo assim, assistir sua produção.

Figura 2 - Em processo: Thaís Pupato.
Acervo pessoal.

Figura 3 - Em processo: Tatiana Schunck. Acervo pessoal.

Figura 4 - Em processo: Bianca Zechinato. Acervo pessoal

Figura 5 - Em processo: Lucia Quintiliano. Acervo pessoal.

Figura 6 - Em processo: Maíra Ishida. Acervo pessoal.

Figura 7 - Em processo: Liliane Ricardo. Acervo pessoal.

Figura 8 - Em processo: Agnus Valente. Acervo pessoal.

Figura 9 - Em processo: Ricardo Bezerra. Acervo pessoal.

Figura 10 - Em processo: Edison Eugênio.
Acervo pessoal.

Figura 11 - Em processo: Wagner Priante.
Acervo pessoal.

Antes de dar início ao processo a proposta era a de que todos participariam de maneira igual, ou seja, na ausência da visão seguir as percepções táteis e auditivas. No entanto, sabemos que se tratando de produções artísticas e com variedade de participantes o acaso torna-se um elemento formador, ocasionando mudanças, pois "(...) nos inter-relacionamentos, surgem qualidades novas", qualidades que despertaram conceitos enriquecedores para a desconstrução da linearidade, já que "o exercício dos diferentes relacionamentos não pode ser programado" (OSTROWER, 2012: p.95).

Além de o último participante ser único em sua participação enquanto vidente daquilo que produzia, podemos enumerar outras participações resultantes do acaso e da espontaneidade do processo, no que podemos chamar de participantes-únicos. Como já mencionado, um dos propositores da atividade tem familiaridade com a linguagem do bordado, que de maneira particular podia escolher os fios não só com sua percepção tátil, mas também aliada à memória, uma vez que possuía o conhecimento de todos os materiais escolhidos. Portanto podemos considerar que sua lógica de produção ainda era visual, mesmo que influenciada

sonoramente. Esta mesma lógica visual pode ser notada quando o último participante atuou sem as vendas, foi possível observar que se tornava “surdo” devido a sua concentração do ponto que cosia. Outro detalhe importante de sua atuação foi a escolha da cor, pois assim como os demais enquanto participavam, criavam-se expectativas da cor e da textura do material escolhido, e quando houve a liberdade visual, apropriou-se do vermelho, julgando ser um elemento ressaltante das cores usadas pelos demais. Podemos assim, considerar que o trabalho coletivo em sua totalidade constitui na diluição da individualidade do sujeito desconsiderando o processo como objeto artístico, o que não vem ao caso.

Ainda podemos citar a interferência causada pela falha de equipamentos como elementos do acaso. Em determinados momentos, participantes não puderam atuar com o áudio programado, dando oportunidade ao som ambiente, que por se tratar de um instituto de artes, receberam a influência de alunos que transitavam, conversavam e ensaiavam com seus instrumentos musicais pelos corredores. O que ocasionou em uma ação mais intimista, pois segundo relatos, a escolha das linhas já não seguia os estímulos sonoros, mas suas próprias percepções do material que se tateava, incluindo o bordado dos participantes anteriores, tornando sua ação ainda mais arraigada na construção do coletivo.

Desta maneira podemos dizer que este é um processo de caráter aleatório levando em consideração a ordem dos participantes mencionados, que permite o acaso e a espontaneidade ainda que estes fossem previamente guiados, pois

> Ser espontâneo nada tem a ver com ser independente de influências. Isso em si é impossível ao ser humano. *Ser espontâneo apenas significa ser coerente consigo mesmo*.[...] para ser espontâneo, para viver de modo autêntico e interiormente coerente, o indivíduo teria que ter podido integrar-se em sua personalidade, teria que ter alcançado alguma medida de realização de suas possibilidades específicas, uma medida de conscientização. Nessa medida ele será espontâneo diante das influências. (OSTROWER, 2012: p.147)

Ainda que contemos com o acaso e nas ocasionais mudanças operacionais, não podemos dizer o mesmo para a mudança dos conceitos, pois mesmo que não programado as ações seguiram o objetivo geral da proposta, exceto é claro, quando foi permitido tirar as vendas. Antes disso, apenas os propositores tinham o livre acesso à tela e ao participante em ação, condição imposta para a concretização e auxílio na preparação e condução do atuante.

Esta condição podemos dizer que é privilegiada enquanto processo, pois foi possível observar as dificuldades e facilidades daqueles que conheciam, ou não, o material em questão. Também foi possível notar a insegurança no momento em que os participantes colocavam as vendas, mesmo que guiados e orientados, a confiança era duvidosa, ressaltando as propriedades e dependências que depositamos no olhar. Devido a isso, alguns alunos se recusaram em participar do trabalho.

Figura 12 – Primeiro dia de trabalho.
Acervo pessoal.

Figura 13 - Trabalho Final.
Acervo pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho aqui relatado se deu através da proposta de unir distintos fazeres artísticos em uma produção híbrida e coletiva, tornando o espectador também executor e criador da obra. A plasticidade artística se caracterizou em consonância com os conceitos de Nicolas Bourriaud a respeito de suas denominações de arte relacional, sendo que o processo, à medida que desloca o espectador para o eixo de criação coletiva do trabalho enfatiza não somente o objeto de arte, mas todo o

processo. A forma final obtida pode nos remeter a um objeto artístico tradicional, porém é preciso destacar o processo de criação também como arte, onde os propositores "convocam" aqueles até então chamados de espectadores para conviver, elaborar, experienciar em conjunto o fazer artístico.

Em suma, o trabalho proposto mostrou-se fértil no campo das experimentações de artes híbridas, adentrando um caminho de possíveis continuidades e reelaborações futuras e para novas reflexões acerca da hibridação entre bordados, sonoridades e outras linguagens a serem exploradas.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

UNIÃO BRASILEIRO-ISRAELITA DO BEM-ESTAR SOCIAL – UNIBES. **The sound of colours**, um concerto com arte. São Paulo: UNIBES, 2014.

VALENTE, Agnus. Útero .·. Cosmos. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, São Paulo, 2008

GERMANO, Nardo. **[Autor]retrato Coletivo, uma Poética da Autoria Aberta:** Poética da Autoração, Poéticas em Coletividade e uma Taxonomia para a Espect-Autoria – agenciamento autoral dos espectadores nas artes participativas e interativas. 2012. 230 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2012.

Thaís Angélica de Brito Pupato

Mestranda em Processos e Procedimentos Artísticos no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP - campus São Paulo, com bolsa Capes. Possui Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Artes Plásticas pela UNESP - campus Bauru, desde 2012. Contemplada na graduação pela Bolsa de Intercâmbio Bilateral - Excelência Acadêmica, com destino a Universidade de Santiago de Compostela no curso de História Geral da Arte no período de 2011/2012.

MESA 03 – Procedimentos Artísticos

Cleber Gazana
INSTRUMENTALIZANDO O ERRO: PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO NA GLICH ART

Tharciana Goulart da Silva / Fábio Wosniak
DIÁRIO DE ARTISTA: ESTUDOS SOBRE O PROCESSO CRIATIVO

Tuany Fagundes Rausch
O SALTO DAS SOMBRISTAS: UM EXPERIMENTO NO TEATRO DE SOMBRAS COM A IMAGEM DIALÉTICA

Monique Alves Carvalho
O SOM NA CENA: UMA PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO SEGUNDO SUA ORIGEM

Leonardo Augusto Alves Inacio
EU ME LEMBRO: UM ESTUDO EM LIGHT ART

INSTRUMENTALIZANDO O ERRO: PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO NA *GLITCH ART*[1]

Cleber Gazana
Unesp – clebergazana@ig.com.br

RESUMO
Este trabalho trata da *Glitch Art* e busca identificar quais são os procedimentos de criação mais praticados deste recente gênero artístico. Como referências teóricas utilizamos, principalmente, Fernandes (2010) e Gazana (2013, 2014, 2015). A *Glitch* é uma arte que subverte o uso projetado de dispositivos técnicos e de *softwares* e que se apropria da estética resultante desta subversão. Assim, para realizá-la os artistas utilizam alguns procedimentos artísticos bastante comuns a eles, conhecidos como *Circuit-bending, Databending* e *Datamosh*. O tema é quase inédito e a motivação para sua realização nasce devido à insuficiente reflexão sobre este assunto atual no meio acadêmico brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE
Procedimentos artísticos. *Circuit-bending. Databending. Datamosh. Glitch Art*.

ABSTRACT
This paper is about the Glitch Art and aims to identify what are the more practiced creation procedures from this recent artistic genre. Mainly, has used as theoretical references Fernandes (2010) and Gazana (2013, 2014, 2015). The Glitch is an art that subverts the projected use of technical devices and software and that appropriates the aesthetic results of this subversion. By this way, to perform it the artists use some artistic procedures quite common to them, known as Circuit-bending, Databending and Datamosh. The theme is almost unheard of and the motivation for their realization comes due to insufficient reflection on this current issue in the Brazilian academic community.

KEYWORDS
Artistic procedures. Circuit-bending. Databending. Datamosh. Glitch Art.

Introdução

O objetivo deste trabalho é examinar a *Glitch Art*, um dos desdobramentos estéticos da arte digital atual, e seus procedimentos de criação mais praticados.

O tema é quase inédito e possui poucas referências acadêmicas e/ou informações relevantes sobre o tema mesmo na mídia tradicional.

Em todo o caso, a *Glitch Art* está presente nas novas mídias e na tecnologia nas artes digitais contemporâneas justificando sua pesquisa no momento atual.

[1] Este artigo trata de tema de pesquisa ainda em andamento para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, realizada na Universidade Estadual Paulista – UNESP.

A motivação para sua realização nasce devido à falta de reflexão sobre este assunto atual, principalmente na academia brasileira, e da necessidade de examinar seus procedimentos de criação.

Para isso, deu-se ênfase nas obras de Fernandes (2010) e Gazana (2013, 2014, 2015), uso de artigos diversos e de entrevistas com artistas da *Glitch Art.*

Ao final, caminhou-se para sua relação com a tecnologia e o artista em sua produção, identificando seus procedimentos de criação mais praticados e conhecidos o *Circuit-bending, Databending* e *Datamosh*.

1. Etimologia e definição do *glitch*

A origem do termo *glitch* no idioma inglês data de 1962. Segundo Harper (2010) e o *The American Heritage Dictionary of the English Language (AHDictionary)* (2014), este termo deriva possivelmente do Yiddish *glitsh* (um deslize) ou a partir de *glitshn* (escorregar) e ainda do alemão *glitschen* (deslizar).

Ainda segundo o *AHDictionary* as

> [...] primeiras aparições conhecidas da palavra *glitch* é encontrada na contribuição de John Glenn para o livro *Into Orbit* (1962), um relato do *Projeto Mercury* (primeiro programa de voos espaciais tripulados dos Estados Unidos) por parte dos sete astronautas que participaram: '*Glitch* foi outro termo que nós adotamos para descrever alguns dos nossos problemas'. Então, Glenn dá o sentido técnico da palavra que os astronautas tinham adotado: 'Literalmente, um *glitch* é um pico ou alteração de tensão em uma corrente elétrica'. No entanto a palavra pode já ter sido usada por engenheiros e outros especialistas durante algum tempo. [...] Desde o surgimento do termo no contexto da eletrônica, *glitch* ultrapassou o uso técnico e agora cobre uma ampla variedade de maus funcionamentos e acidentes. (GLITCH, 2014, texto digital)

Conforme nos diz o final da citação, a palavra *glitch* possui mudanças de significado de acordo com o período e contexto que está sendo utilizada, assim, já serviu as áreas da engenharia e da eletrônica, depois da informática e, mais recentemente, da música e da arte visual.

O *glitch* segundo o *Oxford Dictionaries* (2015) é "uma súbita irregularidade ou mau funcionamento, geralmente temporário, do equipamento; uma inesperada instabilidade em um plano".

2. Genealogia da *Glitch Art*

Um pouco diferente do termo técnico da eletrônica e da informática, a palavra *glitch* na *Glitch Art* é usada metaforicamente ao se referir aos erros e ainda a um momento e resultado inesperado, e não só, como sinônimo de um erro real.

Pode-se dizer que a *Glitch Art* é um gênero que utiliza a tecnologia para trabalhar com a "corrupção de dados e erros de comunicação e de tradução de dados digitais" (GAZANA, 2013, p.83) "facilitado pela manipulação, destruição e modificação de equipamentos eletrônicos como TVs, *tablets*, computadores, videogames, entre outros". (GAZANA, 2014, p.22)

É uma prática artística que trata sobre o fazer as coisas da maneira errada, de rejeitar as regras e maneiras corretas de fazê-las em nome da experimentação.

> [...] Tem a ver com a forma como os artistas *glitch* criam e produzem seus trabalhos. Na proposição da quebra dos protocolos de uso da tecnologia, na recusa do uso de caminhos pré-trilhados, na não submissão ao uso do *software* específico da maneira específica, que vai gerar aquele resultado específico. Considerar que a estética *glitch* aponta para a fragilidade da tecnologia e nossa dependência dela é uma interpretação [...] que frequentemente a gente vê por aí. [...] É importante dizer também que na arte *glitch* existe uma recusa ao perfeitamente finalizado, à opressão da alta resolução. Existe uma resposta '*noisy'* ao artificialismo das imagens super-retocadas, às paisagens digitais perfeitas e coisas assim. (IRION NETO, 2015, texto digital)

Pode-se dizer que na *Glitch Art* há um "desvio" no *software* (meio) que gera um *glitch* (falha) no comportamento esperado por nós. É, portanto, a arte/estética do erro/falha, é o sintoma ou sinal de um erro/falha e estes são os significados que utilizados aqui.

A palavra *glitch* apareceu pela primeira vez para referir-se às obras visuais na expressão *Glitch Art*, criada pelo artista Ant Scott em seu artigo chamado Anti-fractal (2001). (FERNANDES, 2010, p.22)

Recentemente, em entrevista ao autor, Scott afirmou não estar ativo em mais nenhum tipo de arte. (SCOTT, 2015)

Apesar disso, o termo *glitch* ficou mais conhecido primeiramente no mundo da Música Eletrônica, por causa do importante artigo de Kim Cascone chamado *The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music*

(2002), publicado no *Computer Music Journal* pela *MIT Press*, onde o autor fez a primeira formalização da estética da falha. “Cascone discute o erro na música eletrônica, mas sua influência estendeu-se para a Arte Digital em geral.” (FERNANDES, 2010, p.21)

3. Procedimentos artísticos da *Glitch Art*

A partir de agora buscamos identificar e descrever os diversos procedimentos de criação da *Glitch Art*.

Pode-se dizer que os artistas *Glitch* experimentam manipulando *hardware* e *software*, fazendo mau uso dos dispositivos, provocando ou se apropriando de erros e criando novas combinações de componentes tecnológicos para muitas vezes criar imagens nunca imaginadas antes; utilizando tudo de maneira que os fabricantes destas tecnologias nunca tiveram a intenção de projetar. Portanto, ao colocar parte do processo criativo como um processo “fora de controle” os artistas procuram invocar um elemento de “acaso” em suas obras.

Cada peça de *hardware* e cada *software* implicam em um modo de produção e um resultado específico de erro e estão diretamente ligados as ferramentas e os processos utilizados, de como são montados, manipulados, em uma variedade de maneiras de como subverter as tecnologias.

Durante esta pesquisa encontrou-se inúmeros artistas que atualmente estão trabalhando com alguns processos específicos na *Glitch Art*, porém, percebeu-se que alguns procedimentos de criação são mais utilizados e mais divulgados, portanto, serão estes que iremos descrever.

3.1 Circuit-bending

> *Circuit Bending* é a personalização criativa baseada nas mudanças de circuitos dentro de dispositivos eletrônicos com baixa tensão, efeitos de guitarra alimentados por bateria, brinquedos infantis e sintetizadores digitais para criar novos instrumentos musicais ou visuais [...] (CIRCUIT..., 2015, texto digital)

Ao que tudo indica Reed Ghazala[2] é o precursor e criador desta técnica/termo, conhecido como o "Pai do *Circuit-bending*". (FERNANDEZ; IAZZETTA, [201-], p.2) Ghazala também publicou o importante livro *Circuit-Bending: Build Your Own Alien Instrument* (2005), onde aborda as ferramentas, maneiras de criar nossos próprios instrumentos experimentais, seus segredos, além de suas próprias criações exclusivas.

Na *Glitch Art* este procedimento é utilizado tanto para remoção, modificação, adição e destruição de componentes eletrônicos em equipamentos sonoros e também visuais, por exemplo, em videogames. (Fig. 1)

> Práticas similares podem ser rastreadas até as obras seminais [...] *Magnet TV*, de Paik, [onde] explorou o efeito de distorção de fortes ímãs em monitores de televisão de tubo de raios catódicos. '*Circuit Bending'*, de Ghazala, [onde] utiliza criativos curtos-circuitos em eletroeletrônicos para criar novos instrumentos de áudio. *Solo For Wounded CD*, de Tone, [onde] incorporou CDs de áudio que foram preparados para induzir erros de leitura em máquinas de reprodução [...]. Em todos esses exemplos, os erros inerentes a cada meio foram explorados para expressar novas formas de arte visual e auditiva. (DONALDSON, 2012?, texto digital)

Fig.1: Sistema preparado de Jeff Donaldson (Notendo)[3] utilizando o videogame NES (à esquerda), e *frame* de imagem resultante da intervenção no console ao lado. Fonte: Disponível em <http://www.furtherfield.org/blog/joncates/notendo-aka-jeff-donaldson-interviewed-joncates-glitch>. Acesso em: 28 jun. 2015.

[2] Ghazala é compositor, escritor, músico e construtor de instrumentos experimentais. Vem desenvolvendo diversos instrumentos musicais por meio do *Circuit-bending* desde os anos 60.

[3] O americano Donaldson atua nas artes Glitch com o nome artístico de Notendo. Trabalha com vídeos, imagens estáticas, áudios e instalações utilizando a estética do erro. (GAZANA, 2014, p.76)

Como quase tudo na *Glitch Art,* o procedimento de *Circuit-bending* é baseado mais na experimentação do que na engenharia, mais na tentativa e erro, na exploração de inconsistências dos equipamentos, no descobrimento criativo de algo novo, mas de maneira bastante livre, pouco teórica ou com embasamentos científicos e técnicos.

> Normalmente no *Circuit-bending* são fatores no processo bem sucedido de modificação de eletrônicos, o valor estético, usabilidade imediata, [baixo custo] e resultados altamente randomizados. (CIRCUIT..., 2015, texto digital)

3.2 Databending

Este é um dos procedimentos mais usados e divulgados da *Glitch Art* e podemos dizer que é "a manipulação do fluxo de informações [digitais] através do mau uso" (BOULTON, 2012, p.4) de *softwares*, códigos e arquivos.

O *Databending* problematiza o conceito de subversão, quando inverte à lógica do conjunto de operações programadas disponibilizadas pela camada de *software* que faz a mediação entre a manipulação e o arquivo digital, na medida em que realiza ações não convencionais ou pré-determinadas. Assim,

> Os artistas interferem estrategicamente nos meios, não apenas por deslumbramentos estéticos e pelas fascinações e potencialidades de que o computador pode proporcionar, mas sim por causa de como a tecnologia nos permite a experimentação para conseguirmos esta 'nova arte' e estética. (GAZANA, 2015, p.5)

No Databending o processo de corrupção do arquivo digital (Fig. 2), em alguns casos, é bastante simples, porém,

> O valor da obra de arte *Glitch*, e acredito que em muitas outras, não está exatamente em suas ferramentas, como os *softwares*, os computadores, as TVs, entre outros. [...] seu valor também não está na dificuldade de se criar a obra, se exigiu um conhecimento aprofundado da linguagem de programação, do manuseio de um circuito eletrônico ou da aplicação de um filtro por meio do *Photoshop*, entre outros modos, existem inúmeras obras na história da arte que foram em sua execução muito simples. (GAZANA, 2015, p.5)

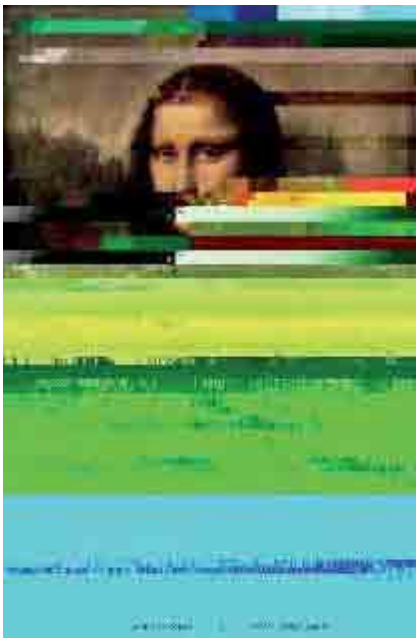


Fig.2: Obra JPEGED MonaLisa (2002) de Luciano Testi Paul[4] utilizando a técnica de *Databending*. Fonte: Disponível em <http://fringe.100luz.com.ar/bitmapARTIFICE/PAINTINGS/100LUZ-JPEGEDMonaLisa.htm>. Acesso em: 28 jun. 2015.

Para Benjamin Berg[5] (2008, texto digital), conhecido pelo nome artístico Stallio!, o *Databending* se refere ao mau uso da informação digital com objetivo artístico e existem quatro tipos: reinterpretação – conversão incorreta de um arquivo qualquer para um formato diferente do original, sua subcategoria sonificação – edição de arquivos de imagem por meio de *software* de áudio, a edição incorreta – alteração manual dos códigos binários da imagem, e o erro forçado – onde se tenta fazer o *software* ou *hardware* falhar na esperança de danificar o arquivo.

3.3 Datamosh(ing)

Pode-se dizer que o procedimento do *Datamosh* é herdeiro das práticas artísticas de Nam June Paik, videoartista que se interessava pela tecnologia, mais precisamente o vídeo, e as novas possibilidades estéticas que este oferecia às criações artísticas.

O que diferencia o novo método das criações dos videoartistas do passado é que no *Datamosh* o dado, o *pixel* e a corrupção do arquivo digital são os pontos de

[4] O argentino Luciano Testi Paul é publicitário e faz experiências audiovisuais.
[5] O americano Benjamin Berg trabalha com música desde os anos 90 sob o nome stAllio! e com a banda *Animals Within Animals*. Berg escreveu importantes e influentes tutoriais sobre seus experimentos e técnicas de *Databending*.

partida, sendo uma técnica para a produção de vídeos onde se apaga intencionalmente seus *I-frames* para criar erros em arquivos como MPEG-4 ou AVI, por exemplo.

> O processo é realizado em arquivos .AVI (*Audio Video Interleave*) que possuem os *codecs* .DviX ou .XviD. Nestes tipos de compressão os *frames* são divididos entre *I-frames* e *P/B-frames*. Os *I-frames* (ou *key-frames*) são os quadros que possuem o conteúdo das imagens, enquanto nos *frames P* e *B*, as informações sobre a diferença entre o quadro atual e o seguinte ficam contidas. Ao retirar os *key-frames* o vídeo se torna resultado das diferenças entre os quadros, gerando o resultado também conhecido como '*bleeding pixels'*. (BANDEIRA, [201-], p.2)

Este artifício de compressão começou a ficar conhecido por volta de 2005 através de Takeshi Murata[6] com os trabalhos *Monster Movie* (2005) e *Untitled (Silver)* (2006), porém, neste período, o termo utilizado para este procedimento parecia ser *Pixel Bleeding*. (BOLING, 2009, texto digital)

Fig.3: Obra *Untitled (Silver)* (2006) de Murata utilizando a técnica de *Datamosh*.
Fonte: Disponível em <http://vidos.pw/watch/7323337323938343121393037363930353 13>. Acesso em: 28 jun. 2015.

Além de Murata, os primeiros artistas que se tem notícia a utilizar este procedimento, e que parecem ser mais relevantes, foram Sven König[7] com o

[6] O americano Murata nasceu em 1974 e é Bacharel em Belas Artes em Filme, Vídeo e Animação pela *Rhode Island School of Design*. Suas primeiras exposições aconteceram em 2004.
[7] König é um artista que ficou conhecido pelos seus trabalhos com vídeos *aPpRoPiRaTe!* e *Download Finished*, além de seus trabalhos com o mau uso de tecnologias.

trabalho *aPpRoPiRaTe!* (2006) e Paul B. Davis[8] e Jacob Ciocci[9] com o trabalho *Umbrella Zombie Mistake* (2007).

Davis utilizava o termo *Compression Aesthetics* (HOLMES, 2011, texto digital) ao se referir ao que ficou conhecido como *Datamosh*, e Ciocci, também conhecido por seu coletivo de artistas chamado *Paper Rad* parece ter sido quem cunhou o termo *Datamoshing*. (DATAMOSHING, 2009, texto digital)

Considerações finais

Neste trabalho verificou-se que o termo *glitch* se refere a uma súbita irregularidade ou mau funcionamento, tanto na área da eletrônica como na da informática. Já a palavra *glitch* na *Glitch Art* é usada metaforicamente e como sinônimo ao se referir aos erros digitais.

É um gênero artístico bastante recente, que foi reconhecido primeiramente no mundo da Música Eletrônica e apenas depois nas artes visuais digitais.

A *Glitch* é uma arte sobre a relação entre pessoas e a tecnologia, porém, a tecnologia modificada, manipulada, quebrada, que é pensada para ser utilizada de outra maneira, não aquela à qual foi projetada, é ser "criativo" e utilizá-la para produzir algo que nos toque de alguma maneira. (GAZANA, 2015, p.5) Uma prática artística que trata sobre o fazer as coisas da maneira errada, sendo a *Glitch* uma consequência, um sintoma de um erro digital, percebidos por nós como um comportamento inesperado.

"É um tipo de arte que tem necessidade de manter um diálogo direto com a tecnologia, onde a intervenção, a subversão, a experimentação e a experiência estética são muito importantes." (GAZANA, 2015, p.6)

Em relação aos procedimentos de criação, observou-se que existem três tipos mais utilizados e mais divulgados pelos artistas da *Glitch Art*, que são o *Circuit-bending, Databending* e *Datamosh*.

[8] Paul é artista e professor de Belas Artes no *Goldsmiths College* e atualmente vive e trabalha em Londres, Inglaterra. Foi pioneiro no uso de cartuchos de jogos de *videogames* como um meio artístico criando as primeiras obras com *videogames hackeados*.

[9] Ciocci nasceu em 1977 e é artista visual, *performer* e músico. Bacharel em Belas Artes pela *Oberlin College* e Mestre em Belas Artes pela *Carnegie Mellon University*. Já expos em museus como o MOMA, Tate Britain, entre outros.

A disseminação de seus procedimentos pela *Internet*, suas ferramentas e a facilidade de produção de alguns destes procedimentos parecem estimular o desenvolvimento da *Glitch Art* por artistas profissionais e amadores, contudo, "encontrar a sua individualidade e expressão relevante nesta produção em massa, talvez seja o maior desafio". (GAZANA, 2015, p.5)

Finalizando, a *Glitch Art* é a subversão do uso projetado do dispositivo técnico e de *softwares* e que se apropria da estética resultante deste processo de subversão.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, André Damião. *Datamosh - Corupção do Movimento*. Disponível em: <http://www.medialab.ufg.br/art/wp-content/uploads/2012/09/Andr%C3%A9_Dami% C3%A 3o.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2015.

BERG, Benjamin. *Databending and Glitch Art Primer, part 1: The Wordpad Effect.* Disponível em: <http://blog.animalswithinanimals.com/2008/08/databending-and-glitch-art-primer-part.html>. Acesso em: 29 jun. 2015.

BOLING, John M.. *Pixel Bleed*. Disponível em: <http://rhizome.org/editorial/2009/feb/25/ pixel-bleed/>. Acesso em: 29 jun. 2015.

BOULTON, Jamie. *Glitch Art.* Disponível em: <http://www.questionsomething.com/Jamie% 20Boulton%20Glitch%20Dissertation.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2015.

CIRCUIT bending. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Circuit_bending>. Acesso em: 02 jun. 2015.

DATAMOSHING – The Beauty of Glitch. Disponível em: <http://backstar.com/blog/2009/04/ 09/datamoshing-the-beauty-of-glitch/>. Acesso em: 28 abr. 2015.

DONALDSON, Jeff. *Glossing over Thoughts on Glitch. A Poetry of Error.* Disponível em: <http://artpulsemagazine.com/glossing-over-thoughts-on-glitch-a-poetry-of-error>. Acesso em: 28 jun. 2015.

FERNANDES, José C. S. *A Estética do Erro Digital.* São Paulo, 2010. 142 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERNANDEZ, Alexandre M.; IAZZETTA, Fernando. *Circuit-Bending and the DIY Culture.* Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/mobile/portal/publicacoes/FERNANDEZ_A_AND_ IAZZETTA_F_ARP2011.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2015.

GAZANA, Cleber. *et al.* Glitch: Estética Contemporânea Visual e Sonora do Erro. *Cultura Visual*, Salvador: EDUFBA, n.19, 81-99 (p.), 2013.

GAZANA, Cleber. Glitch Art: A Arte Visual do Erro Digital. *Poéticas Visuais*, Bauru: UNESP, v.5, n.1, 67-82 (p.), 2014.

GAZANA, Cleber. Revealing the Glitch Art. Paris, França. 22 mar. 2015. Palestra ministrada na Parsons Paris durante o simpósio internacional Refrag: Glitch, Paris, 2015.

GLITCH. In: *Oxford Dictionaries Online.* Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/ us/definition/american_english/glitch>. Acesso em: 28 jun. 2015.

GLITCH. In: *The American Heritage Dictionary of the English Language.* 5. Ed. Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2014. Disponível em: <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=glitch>. Acesso em: 28 jun. 2015.

HARPER, Douglas. Glitch. In: *Online Etymology Dictionary.* [S.l.: s.n.]. Disponível em: <http://dictionary.reference.com/browse/glitch?s=t>. Acesso em: 28 jun. 2015.

HOLMES, Kevin. *Creativity Bytes: A Brief Guide To Datamoshing.* Disponível

em: <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/creativity-bytes-a-brief-guide-to-datamoshing>. Acesso em: 09 abr. 2015.

IRION NETO, José. *Entrevista Glitch Art Irion.* Entrevista a Cleber Gazana em 01 fev. 2015. Santa Maria. E-mail. São Paulo.

SCOTT, Ant. *Glitch Art Interview - Scott - Dissertation.* Entrevista a Cleber Gazana em 02 fev. 2015. Bournemouth. E-mail. São Paulo.

Cleber Gazana

Mestrando em Artes Visuais – IA/UNESP sob orientação do Prof. Dr. Milton T. Sogabe, com bolsa CAPES. Pós-graduado em Criação Visual e Multimídia e Bacharel em *Design* pela universidade USJT. Professor da Universidade Paulista – UNIP e artista visual e sonoro com obras expostas no Brasil e em mais nove países. Área específica de pesquisa: arte visual e sonora com ênfase em arte e tecnologia digital.

DIÁRIO DE ARTISTA: ESTUDOS SOBRE O PROCESSO CRIATIVO

Tharciana Goulart da Silva
UDESC - tharcianagoulart@gmail.com

Fábio Wosniak
UDESC - fwosniak@gmail.com

RESUMO
Este artigo apresenta o diário como lugar relevante para o desenvolvimento do processo criativo. O qual é percebido como um dispositivo que possibilita estudos artísticos técnicos e teóricos que perpassam experiências e narrativas pessoais. Permeado as questões de espaço/tempo da criação artística e docente, possibilitando reflexões sobre a construção da subjetividade e identidade de quem o constrói. Diferentes artistas realizaram esta prática, como Louise Bourgeois (2000), Frida Kahlo (2012) e Paul Klee (1990). Em seus “escritos” percebemos um olhar voltado para a Arte e histórias de vida.

PALAVRAS-CHAVE
Diário. Processo criativo. Narrativa. Experiência.

ABSTRACT
This article presents the diary as a relevant place to the development of the creative process. It is perceived as a device that enables technical and theoretical artistic studies that pass by experiences and personal narrative. It permeates the issues of space/time of teaching and artistic creation that allows reflections about the construction of subjectivity and identity of who makes it. Different artists performed this practice, as Louise Bourgeois, Frida Kahlo, and Paul Klee. In their "writings" we perceive an eye on the Arts and life stories.

KEYWORDS
Diary. Creative process. Narrative. Experience.

1. Permeando o processo artístico/inventivo

O diário é um instrumento pertinente para diferentes campos de estudos, que pode ser percebido como etnográfico, jornalístico, poético, crítico, diário de bordo ou caderno de registros. Nas Artes Visuais o diário tece diálogos com o ensino/aprendizagem. Os diários de artistas e artistas/professores possibilitam um adentro ao processo criativo. Por meio desse objeto podemos perceber estudos teóricos e práticos relacionados à linguagem visual e ao ensino, relatos de experiências, anotações de procedimentos, estudos de técnicas, cores e formas.

Figura 1, Diário de Frida Kahlo.
Fonte: KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo*: um autorretrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2012, p. 46-47.

O diário como dispositivo permeia a construção da subjetividade artística. É um recurso de reflexão sobre a própria prática, capaz de demonstrar influências do contexto e do tempo no qual foi construído. Além disso, possibilita reformulações e questionamentos, por isso, é uma ferramenta que perpassa a potência criativa do trabalho artístico. O desenvolvimento de um diário pode estar presente tanto no campo visual como no campo textual. Não existem regras ou uma receita para a construção de um diário, pois este é percebido em diálogo com o cotidiano, mostrando assim as marcas, os vestígio e os rastros de quem com ele reflete a potência criativo-poética de observar o mundo.

O diário como estudo para obras deixa transparecer fragmentos do processo provocador do pensamento criativo. Conforme Salles:

> [...] o movimento criativo é a convivência com os mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando as permanentes. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criação em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um “texto” em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com o estático, guardada pela obra de arte (SALLES, 2013: 34).

Os rastros presentes em um diário em relação a uma obra são traduzidos por meio de colagens, desenhos, esboços, anotações, registros, projetos, poetizações capazes de demonstrar a experiência narrativa dos processos inventivos em Arte. Possibilitam criar relações e apontamentos articulando assim o saber/fazer do artista e "deixando transparecer a natureza indutiva do processo de criação" (SALLES, 2013: 27). Sendo assim, "um artefato artístico surge ao longo do processo complexo de apropriações, transformações e ajustes" (SALLES, 2013: 23). O diário é um lugar possível para essas questões que "acontecem" no decorrer do processo criativo.

2. Diários e suas potências criativas

Os diários propiciam reflexões e considerações sobre o(s) percurso(s), o espaço/tempo da produção, estudos presentes na prática estético-artística. Para Salles, "O tempo e o espaço do objeto de criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém, se alimentam do tempo e do espaço que envolve sua produção" (2013: 45). Sendo assim:

> A obra é o resultado de um trabalho, caracterizado por transformação progressiva, que exige, do artista, investimentos de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto, percebida por um complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, planos, etc. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização desse processo contínuo de metamorfose (SALLES, 2008: 25).

Os artistas Frida Kahlo (1907-1954), Paul Klee (1879-1940) e Louise Bourgeois (1911-2010) desenvolveram o ato de registro em distintos aspectos. Esses artistas, em diferentes tempos históricos, sociais e culturais, realizaram notas visuais e textuais em diários sobre suas trajetórias criativas.

O diário de Frida Kahlo é repleto de cores e sentimentos expressos em uma explosão de visualidades. A artista deixa clara a relação entre seu percurso artístico e sua história de vida, tanto em seus relatos quanto nos estudos de pintura. Frida escreve:

> [...] quem diria que as manchas ajudam a viver? Tinta, sangue, cheiro. Não sei que tinta usar qual delas gostaria de deixar desse modo o seu vestígio. Respeito-lhes a vontade e farei tudo o que puder para escapar do meu próprio mundo (KAHLO, 2012: 65).

Frida Kahlo também redigia cartas em seu diário, muitas vezes endereçadas a seu companheiro, Diego Riveira (1886-1957). No entanto, como essas cartas estavam nesse suporte, talvez fossem um desabafo (pois não poderiam ser enviadas), algo advindo da necessidade de expressar-se, ou um rascunho para uma possível carta.

Paul Klee, um artista/professor, que transitou entre os campos das Artes Visuais e da Música, manteve uma relação diferente de Frida Kahlo com seu diário.

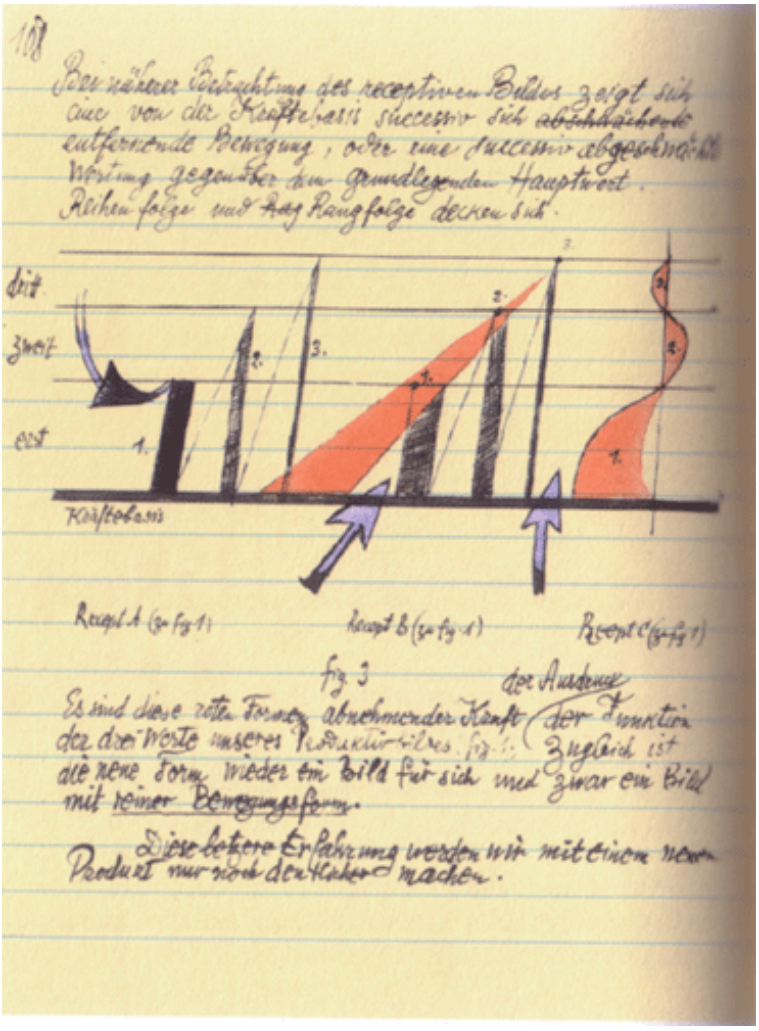


Figura 2, Caderno de Paul Klee, estudos de música.
Fonte: Disponível em <http://sferraz.mus.br/palestra_bh/bh_main2.html>. Acesso em: 25 jun. de 2015.

O diário de Klee perpassa com evidência o campo textual de relatos do dia-a-dia. O artista comenta questões relacionadas à sua vida pessoal, aos seus estudos, realiza alguns esboços, anotações sobre Música e adentra até mesmo em discussões sobre a Arte e seu tempo. O artista coloca:

> Cheguei ao ponto de ter uma visão panorâmica da grande cultura da Antiguidade e de seu Renascimento. Só que não consigo pensar em nenhuma relação artística com nosso tempo. E me parece suspeito querer criar qualquer coisa fora de seu próprio tempo (KLEE, 1990: 87).

Klee demonstra a relevância das questões que envolvem o espaço/tempo de produção, como pensa questões pessoais articuladas aos seus estudos plásticos, teóricos, conceituais e seu processo criativo-artístico. Desse modo, desenvolve anotações sobre cores, técnicas e modos de ver e pensar acerca do que o artista observa a partir do seu cotidiano e suas reflexões intelectuais.

> O que me cativa nas cores não é a iluminação, mas a luz. Luz e sombra constituem um universo gráfico. A claridade difusa de uma leve neblina é mais rica em fenômenos do que um dia ensolarado. Fina camada de neblina antes de ser atravessada pelo astro. Difícil reprodução na pintura, devido à fugacidade do instante. É preciso que ele penetre na alma (KLEE, 1990: 414).

Louise Bourgeois traz o diário em outra perspectiva, não somente em relação à escrita, mas ao diário como objeto. A artista não escrevia apenas em cadernos e blocos de anotações, mas em papéis soltos e folhas de agenda. Seu percurso com a escrita iniciou-se aos doze anos, Bourgeois relata suas pesquisas entre o bidimensional e o tridimensional (Bernadac, 2000). O diário da artista era seu "laboratório" de escrita, um mapa de desejos, encontros, estudos e pensamentos, que permeavam suas histórias pessoais. Com relação à sua escrita, Bourgeois diz:

> Você pode aguentar qualquer coisa, desde que ponha no papel. Tem de fazer para poder se segurar. Quando o espaço é limitado, ou quando é preciso cuidar de uma criança, sempre se pode recorrer a escrita. Tudo que você precisa é de papel e caneta. Mas você precisa redirecionar a sua concentração... Palavras conectadas entre si podem estabelecer novas relações... uma nova visão das coisas (BOURGEOIS, 2000: 49).

Louise Bourgeous tecia questionamentos constantes sobre a Arte, o ser artista e sua relação com o mundo. A artista questiona:

> O que *provoca* o nascimento da obra? Qual o impulso primário? O que faz o artista trabalhar? É para fugir da depressão (preenchendo um vazio)? É para registrar confiança ou prazer? É para entender e solucionar um problema formal e reordenar o mundo? (BOURGEOIS, 2000: 64).

Por meio do estudo dos diários dos artistas somos levados a pensar nas relações singulares destes com os processos de criação. Cada artista construiu seu

diário de uma maneira diferenciada, cada um com suas peculiaridades, demonstrando sua maneira de ser, seus olhares sobre a pesquisa artística, seus apontamentos e percepções sobre o mundo. O diário de um artista é feito pela necessidade de registro, do desenvolvimento de pensamentos, percursos, rastros, vestígios e ideias. Pode ser um texto poético e visual, que reflete sobre experiências de vida, do cotidiano, evidenciando, portanto, uma ponte para a memória e o arquivo. O diário ressoa questões que constituem a formação do sujeito/artista. Desse modo, percebemos sua potência estética.

3. O ato comunicativo e o ato criativo

Cartas constituem uma perspectiva de registro dos processos por meio da comunicação. Com o compartilhar dos estudos e questões que envolvem a criação percebemos que “Criar é um ato comunicativo. A obra de um artista dialoga com o passado, presente e futuro do seu criador. Também é possível perceber diálogos entre obras diferentes de um mesmo artista” (SOUZA, 2011: 71).

Arte pressupõe comunicação, assim como o seu processo, devido ao desejo de compartilhar, de obter retornos em relação às ideias, sobre os fundamentos da linguagem visual, assim como de perceber as reações sobre o que é criado.

Vincent Van Gogh (1853-1890), Edward Hopper (1882-1967), Louise Bourgeois (1911-2010), Paul Cézanne (1839-1906), Frida Kahlo (1907-1954) e Henri Matisse (1869-1954) desenvolveram o hábito de escrever cartas a parentes e amigos, nas quais deixavam evidentes questões de suas vidas pessoais e de seus percursos criativos. Podemos perceber as correspondências como fontes de pesquisa bibliográficas sobre os artistas, onde, torne-se possível também aprender sobre técnicas e procedimentos em Arte.

Cartas de artistas como veículo de registro e comunicação nos demonstram processos criativos. Compreendemos, a partir dos estudos presentes nos diários, como o pensamento plástico acontece, que relações os artistas criaram para optar por um tema ou técnica em determinada obra. Notamos também a rotina desses artistas, questões de vivências pessoais que, de certo modo, reverberam no trabalho plástico.

Vincent Van Gogh comunicava-se com frequência com seu irmão Théo Van Gogh (1957-2004) e os amigos Émile Bernard (1868-1941) e Paul Gauguin (1848-1903). As cartas tornavam aparentes as observações sobre a pintura, o estudo da forma e da cor presente nas paisagens. O artista também relatava questões pessoais, seus problemas de saúde e seus desejos, como o de estabelecer a 'casa amarela' como um lugar onde alguns artistas morariam e poderiam compartilhar suas vivências em/com Arte, tornando esse lugar uma comunidade artística.

Na imagem abaixo podemos ver uma carta de Van Gogh endereçada a Paul Gauguin. Van Gogh coloca junto a seus escritos um esboço de seu quarto, o que mais tarde vem a tornar-se uma de suas mais famosas pinturas. O *Quarto em Arles,* em suas três diferentes versões[1], é um retrato do quarto de Van Gogh, alugado em uma pensão, que o artista chamou de casa amarela. As pinturas foram realizadas na França, na cidade de Arles, entre os anos de 1888 e 1889.

Figura 3, Carta de Van Gogh para Paul Gauguim, 1888.
Fonte: Disponível em <http://facadax.com/2009/10/23/the-van-gogh-letter-sketches/>. Acesso em: 20 jul. de 2015.

[1] Primeira versão: realizada em outubro de 1888, técnica óleo sobre tela, dimensão de 72 cm x 90 cm, pertencente ao acervo do Museu Van Gogh, Amsterdã.
Segunda versão: realizada em 1889, técnica óleo sobre tela, dimensão de 73,6 cm x 92,3 cm, pertencente ao acervo do Art Institve Chicago, EUA.
Terceira versão: realizada em setembro de 1889, técnica óleo sobre tela, dimensão de 56,5 cm x 74 cm, pertencente ao acervo do Museu de Orsay, França.

Vincent Van Gogh, em uma carta enderaçada a seu amigo Bernard, datada de abril de 1888, escreve sobre como compreendia a paisagem e a cor em seu processo criativo/perceptivo:

> [...] estou absorvido pelas árvores frutíferas em plena floração, pessegueiros cor-de-rosa, pereiras de um branco-amarelado. Não tenho qualquer sistema para dar pinceladas em meus quadros. Ataco a tela com toques irregulares do pincel e deixo como está, não modifico nada. (...) Trabalhar ao ar livre todo o tempo, tento capturar o que é essencial no desenho – mais tarde, eu dou um acabamento melhor. A partir do meu sentimento na ocasião, eu anoto a tonalidade que pretendo expressar: o chão deve compartilhar do mesmo tom violáceo, o céu inteiro deve ter uma coloração azulada, a vegetação verde deve ser ou verde-azulada ou verde-amarelada, exagerando deliberadamente neste caso tanto os azuis como os amarelos (GOGH, 2008: 228).

Utilizando-se da carta como veículo de registros, o artista pôde delinear um relato sobre seus estudos acerca da visualidade. Cartas como meio de comunicação tornam-se um documento entre o ato comunicativo e o ato criativo, demonstrando a relevância do compartilhamento, da opinião do próximo.

4. Entre a narrativa e a experiência

Diários e cartas de artistas, em seus diferentes aspectos, compreendem o desenvolvimento e o compartilhamento do processo artístico-criativo. Criar é um ato de relações com o próprio viver. Por meio dos dispositivos de diários e cartas podemos adentrar na narrativa pessoal, a qual "[...] está impregnada com a experiência de vida do narrador, que nela imprime a sua marca e seus sentidos, inventa cotidianos, promove movimentos e modos de existência" (TASQUETTO, 2013: 1001).

O diário, como possibilidade de criação, nos faz refletir sobre o ateliê como algo além de um espaço físico rodeado por paredes. Um diário é portátil, pode estar presente em diferentes momentos. Portanto, pode ser compreendido como um ateliê permeado de inventividades, relações de pensamentos que perpassam as vivências dos artistas e suas experiências.

Sobre a experiência, John Dewey (2010) elaborou uma teoria sobre a Filosofia da Arte como experiência. O filósofo norte-americano explica que a experiência

> [...] ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modifecam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente. (DEWEY, 2010: 109).

Nessa perspectiva, o diário como um laboratório perpassa as questões da experiência. Entre fragmentos e compartilhamentos podemos refletir sobre o cotidiano em que o artista descreve seu modo de perceber e atribuir sentido a suas experiências estéticas.

O diário é um lugar de reflexões que pode ser utilizado como objeto de estudos, tanto para quem o cria quanto para quem o pesquisa, a fim de compreender a relação de diferentes artistas com a Arte.

Diários permitem perceber atos/ações/reflexões, trazendo-nos a possibilidade de acumular saberes potenciais relacionados ao estético, artístico e pedagógico.

REFERÊNCIAS

BERNADAC, Marie-Laure. “Introdução”. In: BOURGEOIS, Louise*. Desconstrução do pai, reconstrução do pai*. [Tradução de Álvaro Machado; Luiz Roberto Mendes Gonçalves]. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BORGER, Johanna. *Biografia de Vincent Van Gogh por sua cunhada Jo Bonger*.Tradução de Willain Lagos, Porto Alegre: L&M, 2008.

BOURGEOIS, Louise. *Desconstrução do pai, reconstrução do pai*. [Tradução de Álvaro Machado; Luiz Roberto Mendes Gonçalves]. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*.3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

KLEE, Paul. *Diários*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

SALLES, Cecilia Almeida. *Crítica genética*: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artistica*. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SOUZA, Gilda Sabas de. *Documentos de Processo: cartas de Ana Cristina César, Clarice Lispector e Frida Kahlo*. Tessituras & Criação. no. 2 - Dez. 2011 [suporte eletrônico] Disponível em: < http://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/view/8019/5890>. Acesso em: 20 jul. 2015.

TASQUETTO, Angélica D’Avila. Algumas notas sobre o diário de aula e a narrativa docente: perspectivas para a formação em artes visuais. In: *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP*. Pará: pp. 997-1008, 2013.

Tharciana Goulart da Silva

Mestranda em Artes Visuais na linha de pesquisa Ensino das Artes Visuais PPGAV-UDESC, sob orientação da Profª. Drª. Jociele Lampert . Graduada no curso de Licenciatura em Artes Visuais (UDESC). Integrante do grupo de pesquisa *Entre Paisagens* (UDESC/CNPq). Integrante do grupo de estudos *Estúdio de Pintura Apotheke*.

Fábio Wosniak

Doutorando em Artes Visuais na linha de pesquisa Ensino das Artes Visuais PPGAV-UDESC, sob orientação da Profª.Drª. Jociele Lampert . Graduado no curso de Licenciatura em Pedagogia/Supervisão Escolar (FAED/UDESC). Integrante do grupo de pesquisa *Entre Paisagens* (UDESC/CNPq). Integrante do grupo de estudos *Estúdio de Pintura Apotheke*.

O SALTO DAS SOMBRISTAS: UM EXPERIMENTO NO TEATRO DE SOMBRAS COM A IMAGEM DIALÉTICA

Tuany Fagundes Rausch
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) – tufara@hotmail.com

RESUMO
O artigo apresenta a pesquisa tema de meu TCC, sob orientação da Profª Dra. Fátima Costa de Lima, finalizado em junho de 2015. Intitulada *Prótese: uma experiência com a imagem dialética no teatro de sombras*, a pesquisa partiu de uma imagem que qualifico como "imagem dialética", conceito formulado por Walter Benjamin, imagem que nomeei de *O salto das sombristas.* Ela surgiu no experimento cênico em teatro de sombras denominado *Prótese [uma possibilidade de encenação]*, inspirado na obra *A Metamorfose*, de Franz Kafka, dirigido por mim e Alyssa Tessari em 2014. A partir dessa imagem, analiso a relação luz-sombra em sua expressão teatral. As reflexões sobre a relação dialética entre sombra e luz não visam respostas definitivas, mas observar os movimentos que tais questionamentos podem provocar.

PALAVRAS-CHAVE
Teatro de Sombras, Imagem Dialética, Experiência.

RESUMEN
El artículo presenta la investigación tema de mi CBT, bajo la dirección de la Prof. Dra. Fátima Costa de Lima, terminado en junio de 2015. Intitulada Prótese: uma experiência com a imagem dialética no teatro de sombras, la investigación enfoca un imagen que califico con el concepto de "imagen dialéctica", formulado por Walter Benjamin. Denominé el imagen El salto de las sombristas-, creada en uma experiencia escénica en teatro de sombras llamado Prótese [uma possibilidade de encenação], inspirado en la obra literaria La Metamorfosis, de Franz Kafka. El experimento fue dirigido por mí y Alyssa Tessari, en 2014. A partir de esta imagen, analizo la relación entre la luz y la sombra en su expresión teatral. Las reflexiones sobre la relación dialéctica entre sombra e luz no buscan respuestas definitivas, sino observar los movimientos que estas preguntas pueden causar.

PALABRAS-LLAVE
Teatro de Sombras, Imágen Dialéctica, Experiencia.

Prótese [uma possibilidade de encenação][1] é uma experimentação cênica que partiu da leitura da obra de Franz Kafka intitulada *A Metamorfose*[2]*.* A obra trata dos conflitos de um indivíduo e de sua família após um trauma: em um dia qualquer, Gregor Samsa acorda transformado num inseto. Buscamos, em *Prótese*, recriar com sombras teatrais as sensações e reflexões que o livro nos suscitou. Para que haja

[1] Experimentação cênica dirigida por mim e Alyssa Tessari. Nosso grupo também foi composto pelas sombristas Fernanda Sombrio, Priscila Costa e Tassiana Leivas Bastos, além de Julio Victor Neves, responsável pela criação de nossa dramaturgia musical.
[2] Publicada por primeira vez em 1915.

uma melhor compreensão da encenação de *Prótese,* descreverei alguns elementos formais, a começar pela cenografia[3].

Prótese, uma encenação

O cenário é uma espécie de cubo formado por quatro telas brancas (3x3m cada), onde as sombras são projetadas. O público (de aproximadamente 20 pessoas por sessão) se posiciona dentro dele, assistindo a cenas que acontecem em uma ou mais telas.

A materialidade das telas[4], sua movimentação e textura contribuem para as tensões que operam a dramaturgia das cenas. Preservados os vincos e as pequenas manchas adquiridos nos ensaios e na armazenagem do tecido, em determinadas cenas as quatro telas balançam ao mesmo tempo, o que gera movimentação do tecido e do ar percebida pelo público. Às vezes, grampos que mantém as arestas do cubo unidas saltam, provocando ruído extra na cena.

No tocante à dramaturgia, a sequência das cenas busca quebrar a ordem sequencial de apresentação das sombras nas telas, o que contribui para a imprevisibilidade dos acontecimentos cênicos. Essa configuração cria um efeito de permanente claustrofobia nos espectadores, cercados por todos os lados e amontoados em um pequeno ambiente.

A dramaturgia musical foi concebida para conduzir o ritmo geral da peça. Executada ao vivo com uma guitarra elétrica, a música de *Prótese* opera também como uma espécie de personagem, interagindo e revelando determinados aspectos e elementos dramatúrgicos. O som reverbera no espaço e nas cenas, além de reforçar o efeito de claustrofobia. As caixas de som, posicionadas nas diagonais do cubo formado pelas telas, faz com que a música preencha boa parte do espaço interno ocupado pelos espectadores. Tanto visual quanto musicalmente, o espectador se depara com cortes sonoros secos e frios, sem tempo para a digestão daquilo que acontece ao seu redor.

[3] A parte técnica do experimento está em segundo plano nesta análise, sendo descrita apenas para contextualizar o leitor.
[4] Confeccionada em tecido Oxford branco.

As personagens de *Prótese* são Gregor Samsa, seu pai, sua mãe e sua irmã. O enredo segue o argumento do livro de Kafka: um dia Gregor acorda transformado num inseto, e isso detona a sequência narrativa. Na encenação de *Prótese*, nem tudo o que acontece no livro é retratado, pois optamos por reforçar, em nossa dramaturgia, os conflitos que envolvem a burocracia familiar evocada por Kafka em sua obra.

As silhuetas que dão forma às sombras[5] projetadas nas telas foram construídas em arame e aparecem ao espectador em linhas finas. Devido à dificuldade de manipulação, decidimos criar as cenas de modo que as sombras das sombristas aparecessem nas telas manipulando as personagens. Isso possibilitou que as sombristas formassem com seus próprios corpos o corpo em ruínas de Gregor Samsa, aderindo ao conceito visual da peça e recriando-o. Esse conceito busca evidenciar o contraste entre a fragilidade das sombras das figuras de arame e a opressão que elas exercem sobre o protagonista, figurada num par de olhos que aparece em quase todas as cenas. Olhos inexistem nas outras personagens, assim como qualquer traço de expressão facial.

A experiência prática do trabalho com bonecos e máscaras[6] mostra que o nariz de uma personagem indica para onde ela está olhando ou deseja se mover. Os olhos, por sua vez, tendem a revelar sua alma. Em *Prótese*, ironicamente, apesar dos integrantes da família possuírem corpos, não possuem olhos nem nariz. Mas, na peça, o único indício da existência de Gregor são seus olhos. Dessa espécie de "defeito que virou efeito"[7] surgiu a imagem dialética *O salto das sombristas*.

No apagar das luzes

Antes, porém, de adentrarmos na análise da encenação, chamo a atenção para as camadas metafóricas e semânticas que permeiam as obras kafkianas e que compõem a proposta dramatúrgica e estética de *Prótese.* Desenvolvemos essa ideia com Márcio Seligmann-Silva (2014), autor que, em seu artigo intitulado *O último a*

[5] Quando falo de teatro de sombras, a sombra a que me refiro é no sentido de "reprodução, numa superfície mais clara, do contorno duma figura que se interpõe entre esta e o foco luminoso". Ver em **MiniAurélio: o dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2005.

[6] Faço essa afirmação com base em oficinas que fiz com os grupos teatrais Caixa do Elefante (RS) e Lumbra Cia de Teatro de Sombras (RS), em 2012 e 2014, respectivamente.

[7] Expressão comumente usada por Paulo Balardim, Profº Drº do curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

sair apague a luz, escreve sobre o indivíduo indissociável do coletivo que Franz Kafka expõe em suas obras. Seligmann-Silva mostra que Kafka "pensou sobre nosso sentimento de não pertença ao mundo no qual o trabalho se tornou um meio de exploração que não nos realiza mais" (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 26).

Pode-se pensar esse indivíduo também a partir da noção de mal estar (*Unbehagen*), que Freud desenvolveu em *Mal estar na cultura,* texto de 1930. Para o fundador da psicanálise, esse mal estar está ligado a um "desabrigo fundamental, um mal-estar no mundo" (FREUD *apud* SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 26). Dessa expressão, chama a atenção a dialética de sua forma, ao conter em si sua própria negatividade: se *Behagen* significa algo como "sentir-se protegido", ele é negado pelo prefixo *Um,* o que acaba remetendo a uma fragilidade, a um desabrigo (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 26).

Em *Prótese*, se percebe esse desconforto, essa sensação de "não familiar", no corpo das sombristas. A presença de suas próprias sombras em cena manipulando os membros da família e construindo o corpo de inseto de Gregor pode ser considerado como algo "que provoca mal-estar" (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 26). Tanto em termos técnicos – não é comum aparecer a sombra de quem manipula as silhuetas – quanto dramatúrgicos.

Corpo que não se encaixa. Corpos em busca de um lar. Corpo rejeitado que resiste a todas as adversidades e violências impostas a ele na esperança de um lugar que o abrigue ou de um dia em que, milagrosamente, tome outra forma. Corpo que espera que sua forma atual de aprisionamento seja temporária.

Seligmann-Silva mostra essa busca de abrigo em becos cujas saídas tornam-se ainda mais estreitas. Elas levam à luz no fim do túnel, mas isso provavelmente não ilumina novos caminhos:

> O homem desabrigado, alienado e esvaziado, que se sente como um cão magro abandonado (Investigações de um cão), tem como paraíso a imagem de um lar, de uma "casa" que possa finalmente abrigá-lo e protegê-lo das peias do existir. Mas esse espaço familiar também é assombrado, na obra de Kafka (A Metamorfose), sobretudo pela figura do "pai" (Carta ao pai), ou seja, de uma entidade castradora, discípula daquela que nos faz deixar o Elísio, que lhe tolhe a existência. O "eu" que vai buscar um abrigo fora de casa, defronta-se aí novamente com uma continuidade dessa figura castradora, seja sob a forma de um deus violento (O brasão da cidade), de um imperador ou de um porteiro da lei (Diante da Lei). O

> "eu", no caso de Kafka, muita vezes um personagem chamado sintomaticamente de K., sempre está sob a sombra desse "Outro" dominador.
>
> Encurralado, o eu-kafkiano busca abrigo dentro de seu corpo. Mas aí também ele encontra um espaço estreito e incômodo no qual não pode se sentir bem (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 27).

Na constante busca de abrigar-se em um lar, este se torna um recipiente que revela-se, por fim, ser uma entidade castradora. A tentativa de fuga termina em outro ser que, ao invés de proteger, aponta seu dedo a fim de nos esmagar. Como insetos desprotegidos numa selva de predadores, vemo-nos numa jornada interna que nos enclausura em local desconhecido e sem perspectiva de sobrevivência. É a partir do olhar de "estar sob a sombra do 'Outro'" que *Prótese* se solidifica e se desenvolve em formas inconvenientes, indefinidas e mutáveis.

Dentro do cubo de telas, o espectador de *Prótese* não pode ver todas as cenas do mesmo modo. Retorcer-se para ver a sombra que está atrás é algo que ele tem que fazer o tempo todo, durante a encenação. A busca do "abrigo" de um melhor ângulo de visão torna-se inútil à medida que o espectador se dá conta de que o desconforto da posição em que se encontra é a tônica da peça.

Enfim, diante desse indivíduo kafkiano que Seligmann-Silva nos apresenta, percebemos que nosso corpo também pode ser uma espécie de prisão. Ser um corpo desconfortável que nos aprisiona. Mas, ele pode tornar-se instrumento de libertação, uma chance que se apresenta, em *Prótese*, como possibilidade de olhar pelo buraco da fechadura e observar *O salto das sombristas*, que consiste em uma imagem em suspensão.

As sombras das sombristas aparecem, na maioria das cenas, manipulando as silhuetas das personagens do pai, da mãe e da irmã (Grete) de Gregor Samsa. Essas figuras oprimem o personagem principal. Na última cena, porém, Gregor aparece formado, parte por parte, pelas sombras das sombristas (ver imagens abaixo).

Cenas de **Prótese [uma possibilidade de encenação]**, novembro de 2014.

Fotografia: Clara Meirelles.

Desse modo, as manipuladoras tornam-se manipuladas, as protagonistas da ação se tornam partes constituintes do oprimido, tornam-se o próprio oprimido. Depois, as sombristas desmontam a figura no último suspiro de vida de Gregor Samsa. Suas sombras retornam à condição de meras sombras de sombristas, não são mais personagens.

O salto das sombristas, uma imagem dialética

Para além da cena ou da imagem estática, bidimensional, surge aqui uma imagem dialética benjaminiana, no modo como ela se apresenta em Katia Muricy:

> A noção de imagem dialética é a grande novidade da epistemologia exposta no livro das *Passagens.* Ela constituiu-se pela articulação temporal que Benjamin encontrara nas alegorias de Baudelaire – o encontro do antigo e do moderno. A imagem dialética é a projeção, na atualidade, das fantasias e desejos da humanidade – o encontro do Outrora e do Agora. A imagem dialética, isto é, a dialética parada, é ambivalente: é sonho e despertar, o arcaico e o atual. A tarefa do historiador é a de dialetizar essa relação, transformando a imagem arcaica, ou onírica, em conhecimento. Na imagem dialética a relação entre o passado e o presente é arrancada da continuidade temporal. Não há um desenrolar dialético, mas um salto que se imobiliza. É a produção de um conhecimento imediato sobre um objeto histórico constituído simultaneamente, por sua vez, nessa imobilização. O espaço desta imobilização é a linguagem – o medium das imagens dialéticas. (MURICY, 2009, p. 237)

No caso de *Prótese* e de *O salto das sombristas*, o meio de relação dialética que faz a imagem saltar e imobilizar-se é a linguagem do teatro de sombras.

Sobre o espectador que se depara com essa imagem, vê-se a possibilidade dele exercer função similar a do historiador materialista histórico. Segundo Walter Benjamin, é tarefa desse tipo de historiador pensar, mas

> Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido (BENJAMIN, 1987, p. 231).

Sob esse ponto de vista, consideraremos a sombra *O salto das sombristas* como cristalização de passado oprimido de Gregor Samsa. A reflexão crítica sobre a sombra, por sua vez, a entendemos como uma sombra teórica que pode construir outra perspectiva de pensamento. A questão que se apresenta é: como e o quanto podemos enxergar a partir dela?

Assim como a escuridão extrema, o excesso de luz também pode cegar. A cegueira, por sua vez, pode imobilizar-nos, fazer com que que nossas ações se restrijam à letargia. Vivemos em tempos de luzes faiscantes e aparentemente bonitas, encantadoras. Porém, essa espécie de fogos de artifício[8] nos dispersa e nos aliena, interrompendo nossa capacidade de crítica, de percepção de mundo e de autoconhecimento. É nesse sentido que sombra faz enxergar mais além da luz, que a penumbra amplia a visão e traça novos caminhos. Na estrada de tijolos dourados, ousamos andar pelo acostamento.

Gregor Samsa acaba morto, depois de excluído de seu próprio sistema familiar. Se no início é bem tratado pela irmã Grete, depois se vê rechaçado pela mãe, que não suporta vê-lo. Também é alvo do ódio do pai, que tenta matá-lo e nega-lhe a paternidade. E por fim da própria irmã, que vê em sua morte o alívio desesperadamente desejado. Na última cena, Gregor desaparece logo após seu último suspiro. Sua carcaça se forma pelas sombras que antes o manipularam. Seus algozes são o membros de sua própria família.

Seu cadáver é uma ideia: a ideia de um ser que inusitadamente se transformou em algo completamente desconhecido para si mesmo. A ideia de um ser que é abandonado por quem o concebeu e formou. A ideia de alguém que foi massacrado por não adequar-se ao corpo que lhe impuseram. A ideia de um incompreendido e descartado. Uma ideia que pode convocar a "construção liberadora da história", de que fala Muricy:

> Em "A vida dos estudantes", ele [Benjamin] criticara essa compreensão da história como acúmulo de fatos, na sucessão progressiva de um tempo eterno [...]. A esta concepção, Benjamin opõe uma história focal, construída por "*imagens utópicas dos pensadores*", arrancadas de um tempo infinito, em função de uma articulação filosófica: "*a história repousa concentrada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores*". A

[8] Expressão utilizada por Stephan Baumgärtel, professor do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

> "*imagem utópica*" já é aqui – como o será a noção de *imagem dialética* dos últimos ensaios – uma ideia. São as ideias que podem convocar os fatos para uma construção liberadora da história. (MURICY, 2009, p. 236).

Na família Samsa, próteses suprem o que falta. O que importa não é a pessoa de Gregor que não existe mais, mas a ausência de seus serviços prestados. O que causa consequências drásticas na família não é a ausência de sua voz, mas do tiritar das moedas que trazia para casa. Metamorfoseado Gregor, a mãe passa a costurar para fora, o pai volta à vida comercial e a filha deixa de ser o bibelô da família. Somente a morte de Gregor pode fazer superar essa situação, pois é sua existência no quarto de despejo que faz sangrar os corações sofridos de uma família devastada por um movimento desconhecido.

A última imagem de Gregor é a de um cadáver que se esqueceu de enterrar. Não há mudas[9] suficientes que o façam crescer o quanto ele realmente deveria ou poderia. Nada mais lhe cabe nesse latifúndio, se é que algum dia lhe coube.

Sendo a perspectiva proposta neste trabalho enxergar a partir das sombras e não do que a luz supostamente mostra, é relevante trazer Giorgio Agamben à discussão. Em seu ensaio **O que é o contemporâneo?,** o autor apresenta imagens e exemplos práticos para responder à pergunta que o intitula. Dentre as análises que enumera e desenvolve, Agamben apresenta uma imagem:

> contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62)

É à obscuridade que imagina Agamben que nosso olhar se dirige. Todavia, numa relação propriamente dialética, a sombra não existe sem a luz, e vice-versa: não podemos dissociá-las. A tarefa do contemporâneo seria então conscientizar-se que uma faz parte da outra e ativar seu olhar em um modo diferente de percepção similar às *off cells*, células que fazem o olhar se adaptar à escuridão e promovem com isso uma espécie particular de visão:

[9] Muda: 12. Fase de metamorfose dos insetos. (Disponível em: www.michaelis.uol.com.br. Acesso em 19 de maio de 2015, às 16h21).

> O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off cells*, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltarmos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Agamben revela ainda que "contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo" (AGAMBEN, 2009, p. 64). O contemporâneo devolve ao século seu "sorriso demente" (AGAMBEN, 2009, p. 62) com outro sorriso, não de alegria ou conformismo, mas como aquele que reconhece o caminho que deve seguir mesmo não sabendo aonde irá chegar e se solucionará os enigmas que aparecerão nesta jornada.

E de que tudo isso nos importa? Acredito que, desde nosso nascimento, a única herança que recebemos é o tempo em que vivemos. O uso dessa herança conduz à tentativa de sermos contemporâneos ao nosso tempo, de construir uma "singular relação" com ele "através de uma dissociação e um anacronismo": estar dentro sem deixar de ver-se de fora. Não podemos fugir do nosso tempo, mesmo que não nos sintamos pertencentes a ele (AGAMBEN, 2009, p. 59).

O espectador de *Prótese* recebe, pois, mais uma tarefa: a de ser contemporâneo ao que está assistindo, de perceber as sombras que iluminam a cena sem esquecer-se das luzes que podem ofuscar suas cores.

Em sua *Teoria das Cores* (1963), Goethe supõe que a cor, sendo natureza, é governada por leis que se relacionam com o sentido da visão. Segundo ele, em

> nossa imaginação podemos produzir na escuridão as mais claras imagens. Nos sonhos, os objetos se mostram como em pleno dia. E no estado de vigília, reagimos imediatamente à menor sensação luminosa que vem de fora; mas ainda quando o órgão da visão experimenta uma excitação mecânica, produz por si mesmo luz e cores (GOETHE, 1963, p. 443)[10].

[10] Tradução livre da autora deste artigo. Esta e as próximas citações da mesma obra. Em espanhol: "Al conjuro de nuestra imaginación podemos producir em la oscuridad las más claras imágenes. Em el sueño se nos muestran los objetos como em pleno dia. Y en el estado de vigília, reaccionamos inmediatamente a la menor sensación luminosa que nos viene de fuera; más todavia cuando el órgano de la vista experimenta uma excitación mecânica, produce por si luz y colores."

Goethe descreve o "escuro de nossa imaginação" como fonte criativa de ideias e imagens num sentido que vai além do plano poético. Pois, "para que se produza a cor, são necessárias luz e sombra, claridade e escuridão, ou se preferis uma fórmula mais generalizada, luz e ausência de luz. A luz engedra de si uma cor que chamamos amarelo, e a sombra, outra que denominamos azul"[11].

Logo, pergunto: quais seriam os efeitos das cores em artistas e espectadores presentes em peças de teatros de sombras? Proponho uma possível resposta analisando a dialética entre a luz e a sombra.

Segundo experimentos de Goethe, para percebermos a influência cromática em nosso espírito, precisamos estar rodeados por uma mesma cor. Para ele, também, o amarelo é a cor que mais se aproxima do que conhecemos como luz, pois possui a natureza do claro, iluminado e ativo. Denotando alegria, o amarelo "faz uma impressão marcadamente grata e confortável" (GOETHE, 1963, p. 537). No teatro de sombras a cor "iluminada e cômoda", além de possibilitar enxergar as silhuetas das sombras, pode significar um abrigo do desconhecido das cenas como se, com a luz acesa, estivéssemos em segurança frente ao inesperado, caso aconteça.

Assim como o amarelo está para a luz, o azul está para a sombra e seu efeito é o de uma "mescla de excitação e serenidade" (GOETHE, 1963, p. 538). Curiosamente, o azul aparece como se se afastasse de nós, o que nos faz receptivos a essa cor por proporcionar a sensação de distanciamento ao nosso olhar. Em contraponto, o autor cita a imagem de um quarto azul que, embora pareça amplo, é vazio e gélido. Isso pode resultar numa dialética da "cor da sombra" no teatro de sombras, onde nos deparamos com as questões: o que fazer num espaço onde sua maior parte é "colorida" pelo escuro? O que fazer quando uma espécie de estado de exceção das cores se torna regra? Como compreender física e psicologicamente essa inversão?

Não há respostas exatas. A sombra demanda tempo para nos aquietarmos e abrirmos a possibilidade de ver de outra forma cujo plano de fundo se opõe ao comum em nossas vidas. Deixar-se entrar nesse infinito azul quase invisível que

[11] Em espanhol: "para que el color se produzca, son necesarias luz y sombra, claridad y oscuridad, o si preferis uma fórmula más general, luz y ausência de luz. La luz engedra de suyo um color que llamamos amarillo, y la sombra, outro que denominamos azul."

mostra outro horizonte requer uma operação dialética que subverta o plano de fundo, de onde surgem outros protagonistas e outras consequências de atos que se reconfiguram num novo cenário.

Esse tipo de pensamento nos desafia a inverter inclusive nosso *status* como espectador e como sujeito. Vermo-nos em posição diferente da que estamos acostumados leva-nos a diferenciar também a posição do outro. Como sombristas, se não andarmos com calma podemos pisar num fio ou num refletor. Como espectadores, procurar apenas a fonte de luz para achar a saída ao banheiro leva a não ver o outro e nele tropeçar.

Esses "tropeços" não se restringem apenas aos espaços teatrais. Quantos deles já não experimentamos, para somente depois dessa experiência entendermos que não estávamos realmente prestando a atenção na relação de nosso corpo com o espaço ao redor?

Considerações finais

Desde que nascemos, sabemos que a luz nos permite ver o que a sombra oculta. Já nascemos num cenário construído, numa engrenagem que, apesar de apodrecer a cada giro, continua funcionando e fazendo mover nossas relações produtivas e também pessoais. Podemos considerar essa engrenagem em analogia com o sistema capitalista, com as inúmeras fobias que se desenvolveram em nossa sociedade ou no âmbito pessoal. Mas, ao invés de focar o olhar na peça da engrenagem, atentemos para o movimento que ela faz: de onde ela veio, onde está e para onde vai.

"O que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Segundo Georges Didi-Huberman, esse paradoxo existe à medida que nossa "visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos [...] objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30). Portanto, o que é pensado só o é através de uma travessia do olhar, como uma mão passaria através de uma grade (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Considero, pois, a importância de observarmos a sombra com um movimento de inversão para enxergarmos o que deveria estar

oculto e revermos o que aparentemente já sabíamos estar ali o tempo todo. De conscientizar-nos da grade onde o que nos olha passa para podermos vê-lo como nosso contemporâneo.

As reflexões que aqui faço procuram, enfim, levantar questões mais que obter respostas. Meus pensamentos são de uma pessoa que acabou de apagar a luz: ainda há vultos e contornos que não reconheço. A única certeza que tenho é a possibilidade de, nesse estado, ficar atenta e em prontidão. Não só para os perigos que ele revela, mas também para tranquilizar-me, ter calma e esperar a vista se acostumar a outras figuras com as quais não estou habituada. Para "ver" nessa situação, precisamos ter paciência para enxergar o que nos olha e coragem para saber como mover-se a partir daí.

Sugiro fechar os olhos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** (p. 55 a 73) Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens. (**p. 49 a 73) *in* **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921).** Ttradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2011.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasileinse, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GOETHE, Johann W. **Teoria de los Colores.** Madrid, ES: Aguilar S. A. Ediciones, 1963.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose.** Tradução de Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Abril, 2010.

MURICY, Katia. **Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin.** Rio de Janeiro: Nau, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O último a sair apague a luz** *in* Revista CULT. **Dossiê Kafka.** Ano 17, nº 194. Setembro de 2014.

MiniAurélio: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2005.

Tuany Fagundes Rausch

Atriz e pesquisadora, recém formada no curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Desde 2013 faz parte do grupo de pesquisa Imagens Políticas e pesquisa a linguagem do teatro de sombras desde 2012.

O SOM NA CENA: UMA PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO SEGUNDO SUA ORIGEM

Monique Alves Carvalho
Universidade Federal de Pelotas – nikicarvalho@yahoo.com.br

RESUMO
O presente artigo abordará as possibilidades de utilização do som na cena, porém esta proposta de estudo se dará a partir de uma base que se norteia não pelas definições musicais, mas pela origem sonora. Esta proposta de classificação foi elaborada concomitantemente com um trabalho prático de dramaturgia sonora, o que veio a enriquecer sua elaboração e suscitar as possibilidades de classificação para a utilização do som baseadas na sua origem espacial ou material.

PALAVRAS-CHAVE
Dramaturgia sonora. Teatro. Classificação do som. Origem sonora.

ABSTRACT
This article will address the possibilities of using sound in the scene, but this proposed study is based not on musical definitions, but on the sound source. This classification proposal was made concomitantly with a sound dramaturgy practical work, which came to enrich its development and improve the classification possibilities for the use of sound based on their spatial or material source.

KEYWORDS
Sound dramaturgy. Drama. Sound rating. Origins sound.

A palavra cena passou por diversas transformações em seu sentido ao longo dos tempos, indo desde “cenário, depois área de atuação, depois local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular (‘fazendo uma cena para alguém’)” (PAVIS, 1947, p. 42), e, nesta última definição está apoiado este trabalho. Porém, considerar a cena como um acontecimento pode transportar seu significado às diversas ramificações desta definição, como as cenas televisivas, cinematográficas, radiofônicas e as teatrais, tendo, neste caso, a definição do teatral como presença viva e indissociável dos elementos que compõem a encenação.

O som na cena teatral, por sua vez, pode se dar de diversas formas e, neste estudo, se pretende apontar algumas das suas possibilidades de disposição na cena de modo a auxiliar na compreensão de sentido da obra como um todo e conferir-lhe significado. Tragtenberg (2008, p. 59) delimita algumas das formas de interferência

da música na cena, ressaltando a função que adquire quando intervém em momentos específicos da obra, como a função de comentário; introdução, pontuação - como *leitmotive*[1], por exemplo - ou finalização da cena; e mesmo como compleento, ou foco, para cenas sem texto.

Mesmo os sons mais simples podem ser essenciais à cena, quando utilizados com destreza. O som de uma caneta batendo sobre uma mesa pode ter um significado diferente dependendo da frequência do movimento, se é acelerado ou realizado mais lentamente. Os passos no chão, sendo eles dentro ou fora da área da cena, podem significar contextos diferentes. Tomando estes e outros exemplos, ter-se-á uma base para explorar as possibilidades de utilização do som na cena.

Os sons podem ter sua origem e recepção influenciadas por *n* fatores, que podem ser diluídos em duas causas primordiais, dependendo primeiramente do emissor e, logo em seguida, da posição do receptor.

> Costumo dizer que o sonoplasta conduz o espectador para onde ele quer, com a cor que ele quer, com a intenção que ele quer, com a imagem que ele quer, com o andamento que ele quer e pode favorecer ou dificultar interpretações propostas pelo texto (CAMPOLINA, 2013, p.19).

Este estudo das possibilidades sonoras para auxiliar na dramaturgia da obra implica um aprofundamento nas alternativas para a utilização desta dramaturgia do som, visto que o ambiente sonoro a ser criado deve se relacionar com todos os aspectos da obra. Desta forma, pode-se considerar que elementos do figurino ou da cenografia, entre outros, podem imiscuir-se na concepção sonora e fazer parte desta dramaturgia do som. Portanto, considerar-se-á neste trabalho que a definição de dramaturgia sonora não comporta apenas as composições musicais feitas para a cena, ou apenas elementos vocais, mas tem o seu conceito ampliado a fim de abranger todo e qualquer som que possa vir a interferir ou atravessar a obra.

> Trata-se, pois, do verdadeiro material musical, o som, de qualquer origem, seja ele vocal, ambiental, instrumental ou eletroacústico, sempre um fenômeno de energia, de natureza ondulatória, sempre

[1] *Leitmotive* é uma palavra de origem alemã que significa *motivo condutor*, porém, foi englobada ao universo da música pelo compositor e diretor de teatro alemão, Richard Wagner, para designar os temas musicais que se repetem, caracterizando assim, uma personagem ou tema dentro de suas óperas.

> percebido pelo mesmo aparelho audiocerebral, o ouvido. Tudo que no som é propriamente sensorial tem a ver com o ouvido. Implícita nessa noção de corpos sonoros está, portanto a questão da percepção, a escuta do som (SANTAELLA; 2013, p. 137).

Considerando os ensinamentos dos estudiosos que se dedicam à área aqui investigada, pode-se ter, diversas formas de classificar o som ou a música, como através das definições de altura, timbre, textura, ritmo, entre outras. Porém, estas definições, apesar de serem muito exploradas e compreendidas pelos estudiosos da área, não serão utilizadas neste trabalho, pois para o estudo da espacialização sonora no ambiente teatral outros fatores podem influir e tornarem-se relevantes, como a localidade ou origem espacial do som e também sua fonte emissora, ou seja, sua origem material, podendo ser descritos na seguinte tabela.

Tabela de classificação das possibilidades sonoras na cena

De acordo com origem espacial	
Interno ao ambiente	
Externo ao ambiente	

De acordo com origem material	
Natural	Com interferência humana
	Sem interferência humana
Instrumental	Corpo
	Voz
Artificial	

1. Origem espacial

O teatro, em sua origem etimológica, possui estreita relação com o espaço[2], e este espaço possui uma relação direta com o ambiente sonoro, pois por ser um lugar de encontro, o teatro admite ruídos vindos do público. Na antiguidade clássica os edifícios teatrais eram construídos com o intuito de amplificar a qualidade acústica do espaço auxiliando na projeção vocal e, até mesmo as máscaras que compunham o figurino contribuíam para este intuito. “No anfiteatro de Epidauro, o som de um alfinete que cai pode ser ouvido distintamente de qualquer dos 14 mil lugares” (SCHAFER, 2011, p. 307). Com o passar do tempo o teatro foi sendo levado a outras localidades, como as feiras livres, igrejas, e mesmo recintos que possuíam delimitações laterais, mas não possuíam cobertura completa do local, o que caracterizava um espaço a céu aberto, como os edifícios teatrais construídos no período Elisabetano. Estes espaços tornavam o evento uma verdadeira disputa por atenção, assim todos os ruídos e sons causavam grande interferência nas apresentações.

> O espaço acústico de um objeto sonoro é o volume de espaço no qual o som pode ser ouvido. O máximo espaço acústico habitado pelo homem será a área dentro da qual se pode ouvir sua voz (SCHAFER, 2011, p. 299).

Como os espaços ocupados pelo teatro não beneficiavam a projeção vocal, a atenção foi se voltando para os elementos corporais, tornando o teatro cada vez mais uma arte visual. Porém, deve-se levar em consideração que os sons do ambiente influenciam na recepção da obra pelo espectador, pois “os sons externos são diferente dos sons internos. Até o mesmo som é modificado quando muda de espaço. A voz humana sempre é elevada em ambientes abertos” (SCHAFER, 2011, p. 303). Desta forma, dependendo da localidade da origem do som em relação ao local da apresentação, serão consideradas neste trabalho duas possibilidades: internos ou externos ao edifício[3] teatral.

---

[2] Do grego, *théatron* significa lugar onde se vê. Porém, além de se referir ao espaço, também diz respeito ao envolvimento social, pois se trata de um lugar para ver e ser visto.

[3] No sentido de espaço destinado ao fazer teatral, podendo ser qualquer recinto, independentemente de suas características arquitetônicas.

1.1. Internos ao ambiente

Quando se delimita o espaço para o acontecimento teatral, tem-se geralmente em consideração uma estrutura física que serve como barreira acústica, evitando assim a dispersão das ondas sonoras. Estas estruturas são em alguns casos somente laterais, deixando à vista o céu, como é o caso dos edifícios teatrais construídos na antiguidade, tanto na Grécia quanto em Roma, e também no já citado, período Elisabetano.

Uma obra teatral que é feita para ser apresentada nas ruas precisa se adaptar aos sons do ambiente que possam vir a interferir em sua apresentação. Por este motivo, todos os sons que atravessem o teatro de rua, sendo eles originados distantes ou não, são considerados internos ao ambiente, pois todos compõem e interagem com a recepção auditiva da obra e não há uma preocupação com o isolamento acústico. Assim, o espectador poderá ouvir diversos sons urbanos juntamente com os previstos para a cena, como buzinas, latidos, gritos, apitos, propagandas, etc. e todos eles competem acusticamente com a apresentação e interferem diretamente no trabalho dos atores, principalmente com relação às adaptações vocais e, em seguida, na recepção do espectador.

> Deve-se ainda levar em conta, na construção da espacialidade musical, a disposição da emissão sonora no espaço cênico. Ou seja, dependendo dos objetivos a serem alcançados, a sonorização pode envolver fisicamente em maior ou menor grau o espectador: de trás para frente, de cima para baixo, dos lados para o centro etc., criando uma verdadeira dramaturgia da sonorização (TRAGTENBERG, 2008, p. 54).

Portanto, de forma proposital, os sons internos ao ambiente podem ser explorados de diversas maneiras incluindo a direção do som que pode ser manipulada a fim de persuadir a recepção da obra pelo espectador. E tendo delimitação do espaço acústico, pode-se concluir que todos os sons que venham a se sobrepor, equivaler ou interferir na cena, inclusive ruídos, palmas e conversas paralelas, tornar-se-ão parte audível da obra e, consequentemente, serão incluídas em sua recepção, vindo a ser parte da dramaturgia sonora da obra apresentada naquele momento. Mesmo sons não previstos podem vir a interferir na cena, visto que, dependendo da intensidade, proporcionam uma breve ruptura na recepção da totalidade da obra artística. Deste modo, considerar-se-á um som como parte da dramaturgia sonora interna ao ambiente quando este estiver interagindo com a

recepção acústica da obra direta ou indiretamente, portanto tanto a risada do ator quanto a risada do espectador se incluem nesta definição.

1.2. Externos ao ambiente

Para definir um som como externo ao ambiente é necessário que se tenha delimitações não somente espaciais para a obra, mas também acústicas, mesmo que estas venham a ser frágeis. Pois o isolamento acústico nulo se assemelharia ao teatro de rua e definiria o som como interno ao ambiente. Assim, uma delimitação acústica sugere uma preocupação maior com a recepção sonora da obra, visto que procura concentrar os sons no espaço, evitando sua dispersão. Porém, se instável, este limite acústico pode permitir que outros sons venham a atravessar a obra, e estes serão neste trabalho considerados externos ao ambiente.

> As paredes existem para delimitar espaços físicos e acústicos, para isolar áreas privadas visualmente e para impedir interferências acústicas. Com frequência essa segunda função não é acentuada, particularmente nas construções modernas (SCHAFER, 2011, p. 141).

Esta fragilidade pode ser aproveitada para compor os elementos sonoros, tornando o uso consciente dessa possibilidade uma maneira de enriquecer a dramaturgia do som. Desta maneira, os sons que ultrapassam os limites espaciais adentrando no ambiente acústico interno, atravessando a obra devido à delicadeza do isolamento acústico do espaço, são considerados externos ao ambiente, e estes sons podem ser propositalmente aproveitados para a cena ou negligenciados.

2. Origem material

A origem material do som diz respeito à fonte, ou emissor, responsável por sua produção. Pensar a classificação sonora de acordo com a sua fonte emissora amplia as possibilidades de sua utilização e permite reconhecer as diversas maneiras de se obter sonoridades, bem como trabalhar com elas para um melhor resultado na obra. Esta percepção auxilia também na exploração de setores da origem do som que, se porventura esquecidos e não utilizados, talvez pudessem vir

a auxiliar na dramaturgia total do objeto criado. Esta classificação propõe três subdivisões, sendo elas: natural, instrumental ou artificial.

2.1. Natural

São considerados sons naturais todos os sons provenientes da natureza, como a chuva, o vento, ruídos, sons que compõem a paisagem sonora natural[4] e sons emitidos por animais[5]. Schafer (2011) em seu livro *A afinação do mundo* apresenta uma lista dos sons que compõem a paisagem sonora natural, podendo ser emitidos pela água, pelo vento, pela terra, incluindo também sons apocalípticos e catastróficos. Os elementos naturais mesmo manipulados pela ação humana, geralmente não estão completamente sob o controle do manipulador, como o caso da água, dos sons de animais, etc.

a) Com interferência humana

Geralmente quando os sons naturais estão em cena são originados devido à influência humana e, segundo Tragtenberg, os elementos "não musicais" quando colocados em cena e utilizados como emissor de som acabam dotados de uma "teatralidade sonora". Para exemplificar esta definição pode-se utilizar do mesmo exemplo usado por Tragtenberg que cita os gravetos pisados em cena por Jocasta em uma obra específica, mas sem a intenção de ser tocado musicalmente, ou seja, sem "esquemas rítmicos proporcionais" (TRAGTENBERG, 2008, p. 58). O mesmo ocorre com o exemplo anterior de manipulação da água e outros elementos naturais que, com interferência humana, são capazes de emitir sons, mas, muitas vezes, sem um devido controle sobre seu potencial acústico.

b) Sem interferência humana

Tendo em conta que a maioria dos sons naturais do cotidiano provém de interferência humana, os sons que esta definição abrange são exatamente os sons

[4] Neste caso, refere-se não à tentativa de recriação da paisagem sonora, mas sim, à paisagem sonora original, a que não sofre interferência ou manipulação sonora proposital.

[5] O ser humano é excluído desta classificação, pois possui aptidão para compreender e manipular seu próprio som, seja ele vocal ou corporal, devido à sua capacidade de discernimento.

absolutamente naturais, ou seja, produzidos por elementos da natureza e sem serem controlados de forma alguma pelo ser humano, como os sons emitidos por animais, sons de ventos, trovões, cachoeiras, ondas, até mesmo sons emitidos pelo ser humano, mas que não são controlados por ele, como o roncar de um estômago faminto, etc. Assim, tem-se que os elementos que compõem a tabela de sons naturais proposta por Schafer enquadram-se em sua maioria na classificação de som natural sem interferência humana.

A tentativa de recriação do som de fenômenos naturais implica manipulação de outros objetos sonoros e, portanto, seriam propositalmente estimulados, podendo ser classificados como naturais com interferência humana, caso não haja controle sobre a sonoridade do objeto ou mesmo como som instrumental.

Uma questão que pode surgir neste contexto é: visto que o ser humano interferiu em diversos setores da natureza, como definir, por exemplo, o som de um pássaro se ele se encontra preso em uma gaiola, ou seja, foi dominado pelo homem? Existem diversos elementos que podem passar por esse questionamento, porém nesta classificação só serão levados em consideração interferências que não sejam relacionadas diretamente com a ação humana ou dependentes da atividade humana no presente instante em que o som é originado.

É importante ressaltar que se, no instante de origem do som, houver ação e manipulação humana intencional, o som não se enquadra na presente classificação. Desta forma, o som do pássaro na gaiola é um som sem interferência humana, visto que o ser humano não estava manipulando-o no presente instante da emissão sonora. Mas se alguém suscitasse o pássaro ao canto, este mudaria de categoria, como se pode notar em alguns pássaros treinados para emitir sons quando estimulados.

2.2. Instrumental

Para definir se o som em questão tem origem instrumental é necessário esclarecer o que será considerado instrumento musical neste trabalho. Tomando como base a interpretação de Santaella para tal questão pode-se dizer que:

> [...] um instrumento é uma fonte de timbre estável, mas de altura variável e a função do instrumento é manter o timbre e articular a altura. O agrupamento dos instrumentos em famílias de tipos de timbre levou à constituição de um sistema musical em três dimensões: níveis de alturas discretas, valores discretos de duração e objetos timbrísticos discretos. (SANTAELLA, 2013, p. 132).

Santaella abarca na definição de instrumento somente os considerados instrumentos musicais, aqueles produzidos com o intuito de manipular o som obedecendo à escala de alturas, de acordo com seu timbre. Nesta definição se incluem os instrumentos de corda, como o violão, o violino, o contrabaixo, o violoncelo; os instrumentos de sopro, como o clarinete, a flauta, o oboé; os de teclas, como o piano, o teclado, o cravo, o órgão; e os instrumentos percussivos, como o tambor, o surdo, o xilofone, o triângulo, o prato, o pandeiro, o chocalho, etc. São muitos os objetos considerados instrumentos musicais. Porém, neste trabalho considerar-se-á como instrumentos também aqueles que não obedecem aos critérios designados acima, mas todos os objetos utilizados para a produção sonora, como o exemplo dos copos, que dependendo da forma como são manipulados pode-se conseguir inúmeras sonoridades, e estas vem sendo exploradas nas músicas conhecidas como *cup songs*[6].

Os instrumentos utilizados para produção sonora, no geral, dependem da ação humana para determinar a ritmicidade e a altura do som. Portanto, são propositalmente manipulados a fim de se relacionar com o ambiente em que estão inseridos e, se for o caso, com outros instrumentos.

Os sons instrumentais podem ser extraídos de duas formas: tendo como origem o corpo do instrumento ou a voz do instrumento, sabendo-se que estas definições se diferem entre si em alguns aspectos.

[6] Músicas que exploram as sonoridades que podem ser produzidas através do contato coordenado das superfícies do copo com a mesa ou com as mãos e podem ser combinadas com partituras vocais e palmas.

a) Corpo

Na história evolutiva dos instrumentos musicais, Santaella (2013, p.171) considera o pé como o primeiro instrumento de percussão. Esta afirmação pode ser visualizada e concebida nas danças que desenvolvem esse potencial rítmico-percussivo dos pés em diversas culturas diferentes, como o sapateado americano, o sapateado irlandês e até mesmo a chula, típica do Rio Grande do Sul, no Brasil. A partir desta consideração tem-se que o corpo humano pode e deve ser considerado um instrumento musical, visto que dele podem ser extraídas diversas sonoridades e, acrescentando que "o corpo é o instrumento musicalizador e há um gesto para cada som, os gestos são coreógrafos, são sentidos pelo indivíduo" (CAMPOLINA, 2013, p. 32).

Quando se refere a um som de origem instrumental produzido pelo corpo não se está fazendo alusão apenas ao corpo humano, mas também ao corpo de objetos que são desenvolvidos com o intuito de emitir sons obedecendo a uma escala de alturas que são os conhecidos como instrumentos musicais. Há objetos que não possuem essas alturas de notas musicais bem definidas, mas são explorados pelo seu timbre como é o caso de alguns instrumentos de percussão e, outros objetos que não são considerados musicais, mas também emitem sons quando manipulados, como um leque, bacia, caneta, entre outros. Em geral, a partir do momento que do objeto se deduz uma sonoridade, muitos são os sons que podem ser considerados dentro da classificação de som extraído do corpo do instrumento.

b) Voz

A voz é o som que pode ter sua altura variada de acordo com o volume, sendo controlada e explorada da maneira que melhor se deseje e sendo produzida através da vibração das cordas vocais, bem como outros instrumentos que também possuem a escala de notas justificada pela vibração de cordas ou membranas[7].

[7] Material que reveste a parte superior de tambores e, no corpo humano, tem-se as pregas vocais, que são membranas que, dentre outras funções, auxiliam na emissão vocal a partir do controle de entrada e saída de ar do corpo.

Pode-se incluir nesta classificação tanto a voz humana quanto a voz de instrumentos musicais, pois estes são capazes de percorrer a escala de notação musical, quando afinados, dando maior clareza à melodia, já que os instrumentos de percussão são geralmente utilizados para estabelecer o pulso e o ritmo da obra.

> […] deve-se notar que o uso de vozes na música de cena sempre estabelece uma relação mais direta com o espectador, uma vez que coloca a textura sonora em escala com a sua dimensão, 'a voz é nosso órgão mais sensível de expressão'[8]·. Dessa forma, para que se obtenha um efeito de aproximação ou mesmo aquecimento na temperatura emocional de uma determinada situação, a voz humana é, sem dúvida, um elemento eficiente (TRAGTENBERG, 2008, p. 144).

A voz humana é capaz de trabalhar a imagética do som tanto pela sonoridade e intenção dada à fala quanto pelo significado semântico das palavras ditas. Alguns encenadores, como Eugenio Barba (2014, p. 77-83), optam muitas vezes por explorar estas características na recepção da voz retirando ou imprimindo significados, como ao explorar a intenção em detrimento do significado das palavras, por exemplo, quando Barba foi apresentar um espetáculo em um país que não compreendia o idioma original utilizado em cena e enfatizou a expressão vocal dos atores, visto que é um meio de "dar informações ao espectador graças a uma sonoridade impregnada de associações e reverberações emotivas" (BARBA, 2014, p.79), o que ele denomina ações vocais. Pode-se citar como exemplo o grupo itinerante francês *École des Maîtres*[9], pois tem em seu elenco atores de diversos países falando em sua língua original o que possibilita uma miscigenação e pluralidade de idiomas em cena, priorizando a expressão e intenção da fala, visto que nem todos os espectadores compreendem todos os idiomas utilizados.

Explorar o elemento vocal também permite o total desligamento com o significado semântico das palavras, podendo-se utilizar de sons guturais[10], ou

---

[8] Hans Peter Kuhn, apud A. Holmberg, op. cit., p.176.

[9] "O projeto europeu *École des Maîtres* foi inicialmente desenvolvido entre a Bélgica, a França e a Itália, às quais se juntou, a partir de 1999, Portugal. O trabalho desenvolvido assentava sobretudo na troca de experiências sobre práticas de encenação, bem como nos diferentes métodos de aproximação aos textos, feitas em diferentes línguas, cujo resultado se manifesta na criação de um espetáculo profissional, ou de um ensaio aberto de um espetáculo em devir". (TAGV, 2015).

[10] Sons roucos e graves produzidos na garganta, que também são utilizados como exercícios para desenvolver articulação.

grammelot[11], também conhecido como blablação. Neste caso, somente o corpo e os barulhos sem significado concreto, emitidos pela voz, são capazes de dar a entender algo ao espectador. Outro elemento vocal que exerce uma função objetiva na cena é a presença do coro que "por conta de sua impessoalidade nos distancia do devir temporal cronológico, estabelecendo uma irremediável ruptura com qualquer forma de ilusionismo dramático" (TRAGTENBERG, 2008, p. 142).

> Palavra e voz resgatam suas presenças como discurso de ideias, de subjetividades, e, claro, como elementos da cena que constroem sonoridade, musicalidade e atmosfera. Mas um dos elementos expressivos mais genuínos é aquele oriundo de associações entre corpo e voz e que deve estar necessariamente presente nos treinamentos do ator. Refiro-me à descoberta do corpo que 'exala' som, capaz de *soar* mais que *vocalizar* e que, por meio da dilatação da voz, consegue criar espaços reconhecíveis, fazendo o outro *ver* através do movimento sonoro. Refiro-me à presença concreta da voz como reveladora de áreas e planos físicos, capaz de ocupar e criar focos, tanto no corpo do ator como na cena. (MONTENEGRO, 2012, p. 75)

A fonoaudióloga e pesquisadora de voz cênica, Mônica Montenegro, se refere à voz na sua mais exímia capacidade: exalar o som, utilizando a voz como criadora de espaços. O corpo e a voz são inseparáveis, pois no que diz respeito ao ser humano, o corpo influi diretamente na voz e vice-versa, desta forma, uma ação ou intenção corporal pode auxiliar na busca por uma intenção vocal e na compreensão do significado, da mesma forma que a tentativa de distanciar o corpo da voz dando a eles intenções opostas também proporciona outra leitura ao espectador. O exemplo dessa indissociação entre corpo e voz é dado pela Doutora em Comunicação e Semiótica, Maria Laura Märtz (2010), quando cita o grito da Mãe Coragem, de Bertolt Brecht, interpretado por Helene Weigel (1890-1971), em que

> O corpo inteiro da atriz se tornou voz, embora voz não houvesse. Podemos pensar que a necessidade expressiva deu ensejo à criação deste grito mudo, que ultrapassa em intensidade e tensão os limites físicos do grito mais forte que a atriz pudesse emitir (MÄRTZ, 2010).

Portanto, "se tradicionalmente a voz era definida como o instrumento mais importante da atuação, agora se trata de converter o corpo inteiro em voz"

[11] "*Grammelot* é um termo de origem francesa, cunhado por atores de Comédia, e a própria palavra é desprovida de significado. Refere-se à babel de sons que, no entanto, conseguem transmitir o sentido do discurso. Grammelot Indica o fluxo onomatopeico do discurso, articulado sem rima ou razão, mas capaz de transmitir, com a ajuda de gestos particulares, ritmos e sons, todo um discurso arredondado" (FO, Dario. *The Tricks of the Trade* In: JAFFE-BERG, 2001, p.3, tradução nossa).

(LEHMANN, 2007, p. 258), o corpo e a voz estão intimamente ligados tanto no processo receptivo quanto no executar de uma ação. Porém, no que diz respeito ao som, pode-se discernir entre esses dois elementos, visto que possuem qualidades sonoras distintas: a voz é capaz de ser manipulada e percorrer as notas da escala de alturas musicais, já o corpo produz sons concisos devido à sua característica percussiva[12].

2.3. Artificial

Os sons artificiais são todos os sons que de alguma maneira sofrem interferência de aparelhos eletrônicos de forma a amplificar, manipular, distorcer ou reorganizar sonoridades, ou seja, sofrem interferência mecânica. Estes sons, editados ou não, precisam de mecanismos para adquirirem esta qualidade. Um som natural, por exemplo, se torna artificial a partir do momento em que é captado em uma gravação e reproduzido, ou uma voz quando é manipulada em programas de áudio ou mesmo amplificada através da utilização de um microfone.

> A Revolução Elétrica ampliou muitos dos temas da Revolução Industrial e acrescentou alguns novos efeitos. […] Outras extensões de tendências já observadas foram a multiplicação de produtores sonoros e sua disseminação imperialista por meio da amplificação.
> Duas novas técnicas foram introduzidas: a do empacotamento e estocagem de som e a do afastamento dos sons de seus contextos originais – o que chamo de *esquizofonia*[13] (SCHAFER, 2011, p. 131).

Com o advento do setor digital, segundo Santaella, também as propostas sonoras passaram a se desenvolver rapidamente, devido às novas possibilidades tanto de edição quanto de transmissão do som. No universo digital "os programas multimídia (*softwares*) literalmente programam as misturas de linguagem a partir dessas três fontes primordiais: os signos audíveis (sons, músicas, ruídos), os signos imagéticos (todas as espécies de imagens fixas e animadas) e os signos verbais (orais e escritos)" (SANTAELLA, 2013, p.25).

---

[12] Há instrumentos musicais, como o xilofone, em que se consegue percorrer a escala de alturas, portanto, no presente trabalho, serão classificados como vozes.

[13] "O prefixo grego *squizo* significa cortar, separar. E *phone* é a palavra grega para voz. Esquizofonia refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica. É mais um desenvolvimento do séc XX (SCHAFER, 2011, p. 133).

> Antes da digitalização, os suportes eram incompatíveis: papel para o texto, película química para a fotografia ou filme, fita magnética para o som ou vídeo. Pós-digitalização, a transmissão de informação digital é independente do meio de transporte (fio do telefone, onda do rádio, satélite de televisão, cabo). Sua qualidade permanece perfeita, diferentemente do sinal analógico que se degrada mais facilmente; além disso, sua estocagem é menos onerosa (SANTAELLA, 2013, p. 23).

Considera-se som de natureza mecânica todos os sons que são retirados do seu contexto e espaço original para serem reproduzidos e manipulados, podendo, ou não, perder as características originais do som. Há instrumentos musicais, porém, que necessitam de aparelhos eletrônicos para serem trabalhados e estes adquirem caráter artificial, principalmente pelo fato de o amplificador e a pedaleira, típicos para a utilização destes instrumentos, serem aparelhos eletrônicos utilizados para modificações na emissão sonora.

> O uso de equipamentos de áudio para ampliar, enfatizar e processar sons de cena, como ruídos obtidos com a movimentação dos atores, efeitos com figurinos, movimentação nos cenários, tem sido cada vez maior na cena teatral atual, ampliando assim o conceito de *design sonoro* e de música de cena.
> Utilizam-se microfones de diferentes tipos de formatos, portáteis sem fio, de contato, que são colocados em pontos específicos do cenário para que ampliem determinados sons localizados de cena, como o de uma porta que bate, uma cadeira que arrasta, passos no piso etc.; bem como para amplificação das vozes (TRAGTENBERG, 2008, p. 156-157).

Assim, tem-se que a tecnologia está cada vez mais adentrando e reconfigurando o cenário teatral, um exemplo era a presença comum da orquestra, tanto que havia um espaço reservado para ela. Porém, com o advento das novas interferências acústicas, os sons mecânicos têm sido cada vez mais utilizados, deixando a orquestra somente para eventos teatrais grandiosos em que a música toda é produzida em tempo real, como ocorre nos musicais e óperas.

Por fim, tentou-se neste artigo elaborar uma breve elucidação de algumas possibilidades de classificação sonora na cena que podem vir a enriquecer processos criativos com sua utilização e ampliar qualidades sígnicas desta zona expressiva da encenação. Estas definições foram decupadas concomitantemente com a elaboração de uma prática, que viabilizou questionamentos e a busca por esclarecê-los. Esta relação com a prática veio a auxiliar também a investigação das possibilidades de criação de significado a partir dos sons, culminando no experimento de dramaturgia sonora: *Lado B "Vivemos temos líquidos. Nada é para*

durar", que é parte do Trabalho de Conclusão de Curso da autora do presente trabalho.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa:** origens de um diretor. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CAMPOLINA, Cintia. **O fazer sonoro como prioridade no processo de criação:** Relatos de procedimentos pedagógicos para concepção da trilha sonora teatral. A[L]BERTO: Revista da SP Escola de Teatro. São Paulo, ISSN 2237-2938, v. 4, p. 18-34, 2013.

JAFFE-BERG, Erith. **Forays into Grammelot:** The Language of Nonsense. 2001. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewFile/336

4/3293> Acesso em: 08 mai. 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 440 p.

MÄRTZ, Maria Laura Wey. **O grito mudo:** as várias facetas da voz no teatro. IFONO: Fonoaudiologia em ação, 2010. Disponível em: <http://www.ifono.com.br/ifono.php/o-grito-mudo-as-varias-facetas-da-voz-no-teatro> Acesso em: 09 mai. 2015.

MONTENEGRO, Mônica. O corpo oral. A[L]BERTO: Revista da SP Escola de Teatro. São Paulo, ISSN 2237-2938, v. 2, p. 75-79, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro** (1947). Tradução de: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento:** sonora visual verbal: aplicações na hipermídia. 3ª ed., 4ª reimp., 2013. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2005.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 382p.

TAGV: Teatro Académico de Gil Vicente. **XXIII École des Maîtres:** candidaturas abertas. Disponível: <http://www.tagv.pt/teatro/ecole-de-maitres-candidaturas-abertas/> Acesso em: 08 mai. 2015.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena:** dramaturgia sonora. (Signos da música; 6) São Paulo: Perspectiva, 2008.

Monique Alves Carvalho

Com dupla diplomação pelo Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI-III / CAPES), é graduada em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra (UC - Portugal) e graduada em Teatro - Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente é pós-graduanda em Educação Musical na Faculdade Paulista de Artes.

EU ME LEMBRO: UM ESTUDO EM LIGHT ART

Leonardo Augusto Alves Inacio
Universidade Estadual de Maringá – leonardoalvesld@gmail.com

RESUMO
Esse trabalho tem como objeto de análise o fazer artístico na iluminação, refletindo sobre alguns dos elementos - técnicos e estéticos - quanto ao uso e possibilidades da luz. A light art sugere uma alteração do processo perceptivo humano em relação ao espaço. Os resultados preliminares indicam que a light art é uma corrente de pensamento estético que exige um grande conhecimento técnico-científico, além naturalmente de grande conhecimento artístico.

PALAVRAS-CHAVE
Iluminação. Linguagem artística. Light art. Eu me lembro.

ABSTRACT
This paper analyzes in the artistic practice of lighting, reflecting on some of the elements - technical and aesthetic - regarding the use and possibilities of light. Light art suggests a change in the human perceptual process in relation to space. Preliminary results indicate that light art is an aesthetic school of thought that requires a lot of technical and scientific knowledge, in addition of course of great artistic knowledge.

KEYWORDS
Lighting. Artistic language. Light art. Eu me lembro.

1. A Light Art

O surgimento da eletricidade proporcionou grande revoluções sociais à humanidade – por exemplo, a transformação do dia útil com 24 horas – e como não poderia ser diferente, também, trouxe mudanças às artes, alterando o fazer do artista. O teatro é um bom exemplo, a iluminação elétrica possibilitou novas perspectivas em relação ao modo de criação.

A iluminação elétrica é logo percebida como potência criativa e forma de expressão por artistas e intelectuais já no final do século XIX e início do século XX. A primeira proposta – no início do séc. XX – de experimentação com a luz surge na Bauhaus (1922) com László Moholy-Nagy, sugerindo a união do conhecimento científico e do conhecimento estético. (ALLEY, 1981, p. 531). Moholy-Nagy associa sua arte com a luz com a arte cinética.

A light art é uma tentativa de categorização dada a artistas que atuam usando a luz como principal material de trabalho. As principais referências artística são: Dan Flavin, James Turrell, Bruce Nauman, Bill Culbert e François Morellet. No Brasil podemos citar: Anna Barros, Carlito Carvalhosa e Leandro Mendes VJ Vigas. A light art é uma forma onde a expressão ocorre com a luz e suas aplicações, está preocupada com a exploração de luz artificial no espaço. John Perrault define a arte da luz como aquela que usa a luz não só como material, mas também como assunto. (PERRAULT, 1994, p. 189).

> Não é a qualidade estética da fonte de luz em si, não importa quão impressionante seus efeitos podem ser, mas a maneira pela qual a "luz" é utilizada como um material artístico. A light art é entendida como o gênero da arte em que a luz é usada como material base. (INTERNATIONAL LIGHT ART AWARD).

A luz é um material que adquire caráter simbólico e expressivo. Segundo Anna Barros:

> A abordagem da luz, como agente corroborador de efeitos perceptivos, resulta em trabalhos diferentes daqueles onde ela é, em si mesma, o meio que ativa a percepção. Um classificação ampla e básica, de duas maneiras distintas do uso da luz in natura, na arte, resulta dessa diferença. (BARROS, 1999, p. 72).

O trabalho com light art permite o uso de diversas fontes luminosas – desde a lâmpada até hologramas – que podem ser utilizados individualmente ou em conjunto para a obtenção de efeitos. Essas fontes constituem os materiais na light art. Estes são diversificados e novas tecnologias surgem periodicamente no mundo e estruturam a imaginação do artista, por isso é importante que se tenha o cuidado para produção de uma obra, para não negligenciar a função primordial da arte. (POPPER, 2011, p. 209).

A arte é feita a partir do sensível, orientado pela técnica e domínio dos materiais. Assim como em qualquer outro processo criativo, os materiais não podem superar em importância a poética - que é o fazer artístico; os materiais e a tecnologia devem estar associados à imaginação e ao sensível. Como ressalta Marc Piemontese: “A técnica deve servir a um fim, em lugar de servir à própria técnica” (PIEMONTESE, 1993, p. 72).

2. Eu me lembro... um teste

Figura 1 – Julio Vida e Leonardo Alves - Eu me lembro
Fonte: Gustavo Neves (2014)

Eu me lembro foi um espetáculo de formatura do 4º ano de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina, realizado em novembro de 2014. A parte visual do espetáculo ficou a cargo de duas pessoas, a iluminação para mim e o cenário para o arquiteto e cenógrafo Julio Vida.

O espetáculo *Eu me lembro* teve direção de Sandra Parra e abordava o pós-morte, o espaço era como um saguão onde as pessoas precisam aguardar para ir para algum lugar. O conceito para o espaço escolhido pela diretora e por nós foi o de um lugar de transição, por exemplo: hospital; rodoviária; aeroporto; bancos.

O primeiro consenso a que eu e Vida chegamos foi que o elementos visuais – cenário e luz – precisavam alinhar-se ao espetáculo, mas que deveriam ser tratados como obras à parte do espetáculo cênico. A proposta apresentada por Vida foi a de uma caixa – uma sala de espera.

Figura 2 – Lygia Pape - Teia 1C
Fonte: Disponível em <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/tteia-1c/>. Acesso em: 25 jan. 2015.

Inspirado pelo trabalho Teia 1C (2002) da artista neoconcretista brasileira Lygia Pape, Vida propôs que as caixas fossem de fios de nylon. Com isso, ele possibilitou um material translúcido para que a iluminação trabalhasse.

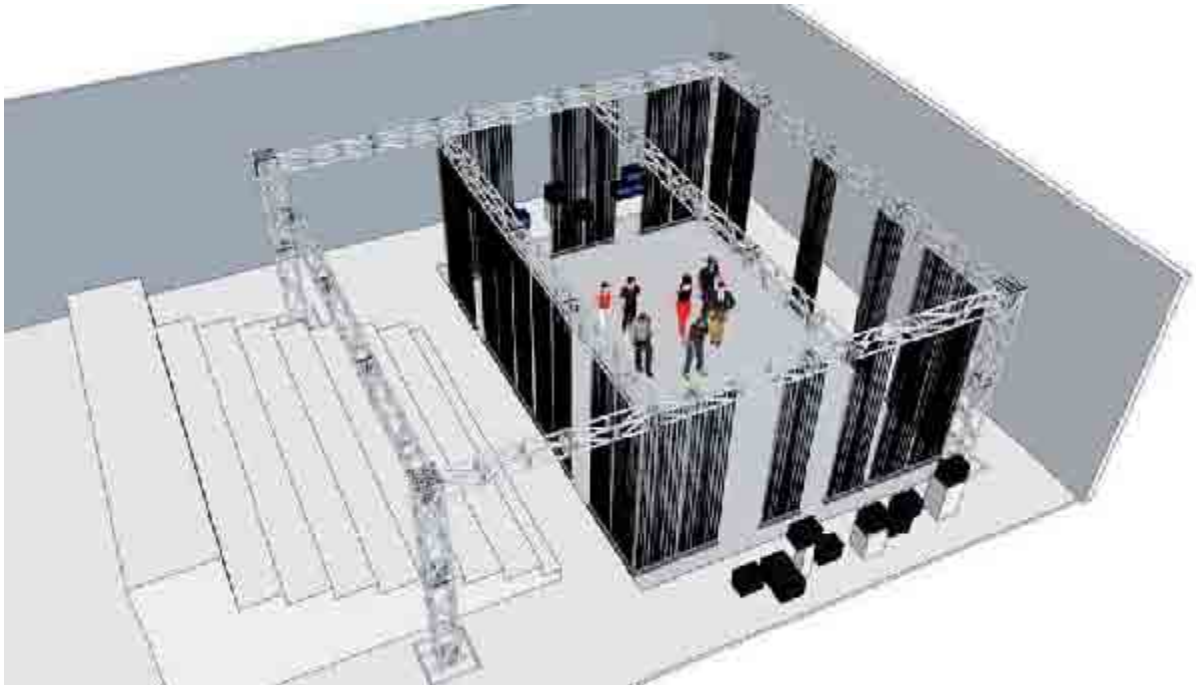


Figura 3 – Projeto - Eu me lembro
Fonte: Julio Vida (2014)

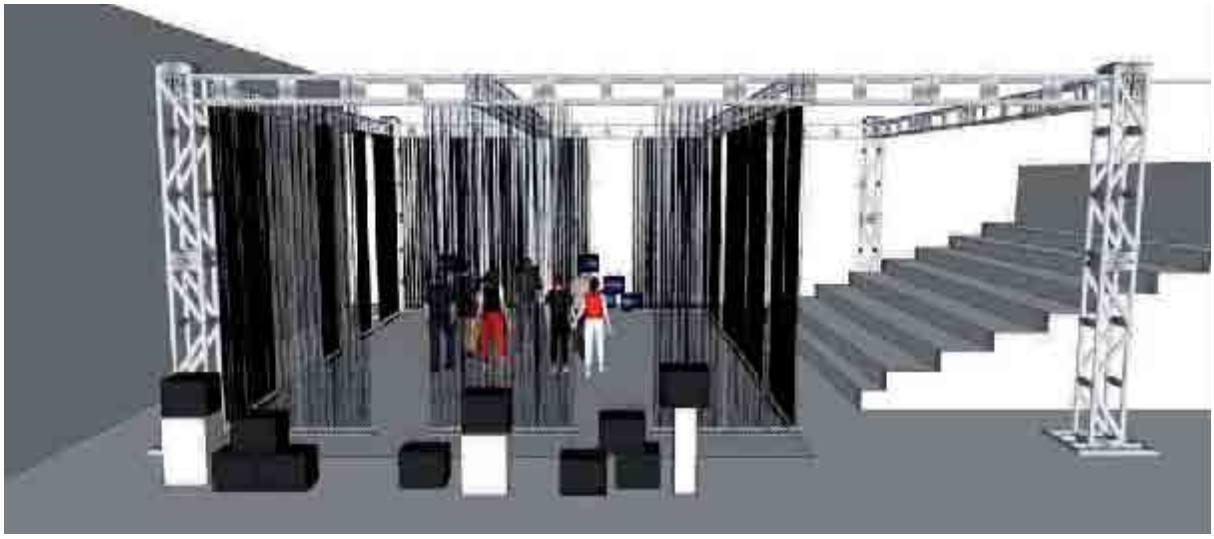


Figura 4 – Projeto - Eu me lembro
Fonte: Julio Vida (2014)

A ideia inicial para a iluminação era de realizá-la de “maneira artesanal”, com a construção de refletores e luminárias específicas para que a luz fosse objeto de cena, o que não ocorreu, devido à falta de tempo hábil e escassez da verba destinada. Então a iluminação foi realizada com os refletores tradicionais da iluminação cênica; mesmo assim, a proposta de que a luz dialogasse, mas fosse independente ao espetáculo, permaneceu.

A parte cênica da iluminação foi desenvolvida de maneira bastante simples, por tratar-se de uma caixa – sala ou saguão de espera, onde se está com mais pessoas, mas se está sozinho. O projeto foi pensado em uma luz geral branca, de temperatura quente e de alto IRC – Índice de Reprodução de Cor – (usando PAR 64 Foco 5), com pontos de manchas pelo espaço, pois constatei nas áreas comuns que observei que dificilmente há uniformidade na luz, por conta da vida útil da lâmpada ou por conta de lâmpadas queimadas, então achei que seria importante utilizar essa característica para a iluminação cênica. Em matéria realizada pela Folha de Londrina, a diretora Sandra Parra afirma:

> A luz, que foi concebida para trabalhar a ideia de vazio, em parceria com o cenário, cria um ambiente que é, em si, parte do tecido da peça, mais do que um adereço ou uma simbologia figurativa do lugar, do espaço que a peça propõe. (SATO, 2014).

Já o projeto de Light Art foi um pouco mais complicado, por diversos fatores. Os principais foram: a falta de experiência na área, pouco capital para o projeto e

problemas técnicos enfrentados no espaço. A partir dos fios de nylon, pensou-se no uso de fitas de LEDs para ressaltar os fios e lavar os fios com luz, mas a fita de LEDs apresentou resultados ineficientes, além do elevado custo. Uma lâmpada vapor metálico que havia no espaço apresentou resultados bastante satisfatórios, mas não pôde ser utilizada, pois encobria toda a iluminação cênica.

A solução para conseguir uma luz que se destacasse e fosse imageticamente interessante foi conseguida a partir do uso de refletores elipsoidal com abertura de 25 a 50º; com isso, conseguiu-se um resultado interessante, que não roubasse a iluminação teatral de dentro da caixa cênica.

Figura 5 – Julio Vida e Leonardo Alves - Eu me lembro
Fonte: Gustavo Neves (2014)

Conclusão

Esse trabalho apresentou uma possibilidade de explorar e aprofundar questões artísticas e acadêmicas que há algum tempo estavam ocupando um lugar

em minha mente e sempre me “provocando” sobre o uso da iluminação e suas potencialidades. A iluminação como linguagem já é consagrada na Europa e nos Estados Unidos, mas no Brasil ainda faltam estudos aprofundados tanto na parte técnica quanto criativa sobre suas possibilidades de atribuição.

Assim sendo, desenvolver uma proposta artística, sem ter contato com trabalhos de outros com profissionais da área, torna o trabalho menos consistente. Analisando com distanciamento crítico, pode-se perceber certa fragilidade na proposta inicial apresentada, seja por falta de conhecimento experienciado ou pela dificuldade apresentada pelo distanciamento da iluminação cênica tradicional.

O ponto principal desse estudo vale-se do fato de ter a possibilidade de experimentar, mesmo que de maneira muito limitada. O estudo permitiu assimilar possibilidades e alguns conceitos sobre o uso da luz. Como trabalho artístico, talvez abra precedentes para questionamentos, mas como estudo-teste pode-se entender melhor pensamentos estéticos e técnicos do trabalho com a luz e experienciar potencialidade e vislumbres do uso da luz.

REFERÊNCIAS

ALLEY, Ronald. *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*. London: Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, 1981.

BARROS, Anna. *A Arte da Percepção: Um Namoro entre a Luz e o Espaço*. São Paulo: Annablume, 1999.

INTERNATIONAL LIGHT ART AWARD. Disponível em: <http://www.ilaa.eu/en/the-award/what-is-light-art.html> Acessado em: 31 de out. 2014.

PERREAULT, Jean. Categories and relators: a new schema. *Knowledge Organization*, v. 21, n. 4, p. 189-198, 1994.

PIEMONTESE, Marc. Les Artistes et la Lumière. Artists and Light. *Leonardo*, Vol. 26, nº. 1. pp. 70-72, 1993.

POPPER, Frank. As Imagens Artísticas e a Tecnociência (1967-1987). In: PARENTE, André. *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011.

SATO, N. O que foi e o que poderia ter sido. *Folha de Londrina*. Folha 2, Londrina, 20 nov. 2014.

ARTE

MESA 04 - Arte e Tecnologia 1

José da Silva Romero
PENSAR A DANÇA NA CULTURA DIGITAL

Gustavo Biciato Gianelli
ESTUDO COMPARATIVO DA PRODUÇÃO HISTORIOGRÁFICA NACIONAL E INTERNACIONAL RELACIONADA À PESQUISA "AS MUDANÇAS NA ATIVIDADE ORGANÍSTICA EM SÃO PAULO A PARTIR DOS DESENVOLVIMENTOS TECNOLÓGICOS DO SÉCULO XX"

Vagner Godói
A OBRA DE ARTE NÃO AVANÇA NEM REGRIDE. TRANSFORMA-SE, COMPLEXIFICA-SE

Nigel Anderson de Medeiros Ferreira / Danilo Nazareno Azevedo Baraúna
TECNOPASSE: ESTUDO SOBRE O VÍDEO COMO ELEMENTO POTENCIALIZADOR DE IMERSÃO EM AMBIENTES PERFORMATIVOS

Karin Yngrid Schmitt
PINTURA-PIXEL: REFLEXÕES ACERCA DA PRODUÇÃO PICTÓRICA NA ERA DA TECNOLOGIA DIGITAL

PENSAR A DANÇA NA CULTURA DIGITAL

José da Silva Romero
UNESP - IA - zeromero77@gmail.com

RESUMO
Este artigo tem como objetivo contribuir com reflexões sobre Dança na Cultura Digital, apontando as qualidades estéticas e formais da videodança, manifestação artística interdisciplinar que emerge do encontro da linguagem videográfica e da dança, e atualmente é utilizada por coreógrafos, dançarinos e *videomakers* como meio para novas realizações e experimentações artísticas. Neste estudo a reflexão mais aguda acerca da dança e cultura digital conta com o apoio conceitual de Ivani Santana (2006) e Pierre Lévy (2001).
o e procedimento dedutivo que contempla autores e estudiosos das manifestações artísticas ligadas ao corpo, à dança, ao vídeo e à estética, no campo da filosofia. Os conceitos revelados pelos autores norteadores desse estudo são recrutados para trazer maior compreensão do pensamento revelado no encontro entre dança e cultura digital.

PALAVRAS-CHAVE
Dança. Cultura Digital. Videodança. Estética

ABSTRACT
This article aims to contribute to the reflections on dancing in Digital Culture, pointing out the esthetic and formal qualities of videodance, interdisciplinary artistic manifestation, which emerges from the meeting of videographic language and dance, currently used by choreographers, dancers and videomakers as a mean for new achievements and artistic experiments. In this study the most acute reflection on dance and digital culture has conceptual support by Ivani Santana (2006)and Pierre Lévy (2001). This article is part of a doctoral research in process, featured in a theoretical nature and deductive procedure, which includes authors and scholars of the artistic manifestations related to body, dance, video and aesthetics in the field of philosophy. The central concepts signed by guiding authors are used to a greater understanding of thought and knowledge revealed in respect of the meeting between dance and digital culture.

KEYWORDS
Dance. Digital Culture. Videodance. Esthetic

1. Introdução

O ambiente virtual integra reflexões, tecnologia e atributos estéticos para o mundo das artes. Dentro deste ambiente de integração entre arte e as mais avançadas tecnologias da comunicação a relação entre dança e cultura digital vem traçando variados rumos e ditando mudanças significativas no modo de fazer e pensar a dança.

A referida relação entre dança e cultura digital aponta caminhos e constrói novos olhares para o corpo dentro da contemporaneidade. Refletir acerca do pensamento que envolve esta relação é uma urgência diante do constante aumento de produção de dança na cibercultura e o grande fluxo de informações em torno deste tema.

A tecnologia digital promove mudanças radicais na produção do conhecimento, é uma ação humana transformadora que interfere diretamente na maneira de pensar e se comportar diante do mundo. ”As tecnologia digitais surgiram como a infraestrutura do ciberespaço, novo espaço de comunicação, socialização, de organização e de transação econômica. Lugar de informação e conhecimento” (LÉVY, 2001, p. 32).

Atualmente é difícil pensar a produção artística dissociada das práticas e formas de trocas do *ciberespaço*[1]. Desafiados a repensar o mundo nos seus mais variados contextos, sejam eles políticos, culturais ou artísticos, caminhamos em direção à imersão total no modelo de relação humana que as redes digitais propõem. Pelo impulso tecnológico computacional e a consequente informatização dos saberes são cada vez maiores os pontos de contato entre a arte, ciência e tecnologia.

Há maneiras comuns de se utilizar a tecnologia na dança, como as técnicas de projeção de imagens, iluminação computadorizada e a utilização de figurinos especiais. Outras maneiras são mais elaboradas, no sentido de complexidade tecnológica, como espetáculos que cruzam o real e o virtual, danças simultâneas em locais diferentes com transmissão *on line,* desenvolvimento de aplicativos para a dança e robôs utilizados cenicamente[2]. Todas as situações elencadas são elementos de composição da obra que implicam em novas formas de se abordar a dança e vão potencializar a comunicação entre o público e o artista. Podemos afirmar que atualmente a aproximação entre dança e tecnologia está inserida em todo o sistema de produção da dança, pois não é raro encontrar a

[1] Segundo Lévy (2001), o *ciberespaço* é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial de computadores. O termo especifica não apenas a infra estrutura material de comunicação digital, mas também o universo oceânico de informação que ele abriga.

[2] O grupo de dança contemporânea Cena 11 (SC) dialoga com as possibilidades de extensões corporais criadas socialmente. Elaborados equipamentos de tecnologia como robôs, vem compondo a organização cênica do grupo. As tecnologias são consideradas pelo grupo como forma de ampliar a maneira de comunicar.

presença de registros videográficos e fotográficos digitais nos processos criativos em muitos grupos e companhia de dança[3]. É possível, então, também concluir que além de orientar a criação e ampliar as possibilidades estéticas da obra, o encontro entre a dança e tecnologia possibilita um pensamento acerca da dança que se produz hoje.

Neste contexto, a dança aproximada dos índices tecnológicos digitais oferece um novo campo de reflexão a respeito do corpo, subjetividade, memória, difusão, estética, corporeidade e outros conceitos e questionamentos que, afetados pelo encontro com as tecnologias digitais, passam a receber diferentes abordagens.

> Os artistas-pesquisadores em dança com mediação tecnológica promovem justamente essa articulação entre a arte do corpo e o mundo ao qual habita. Ambiente em que as percepções estão alargadas, a noção de tempo ganha novas configurações, a relação com matérias orgânicas e não-orgânicas tornaram-se interativas e onde o corpo (que dança) adquire novas conformações. (SANTANA: 2006, p. 43).

Ao olharmos para a dança através da lente de uma filmadora, na tela de um computador, projetada em uma parede, realizada próxima de dispositivos tecnológicos, trazemos para o centro da discussão, dentre outras questões, a seguinte indagação: qual é o pensamento de dança que floresce na cultura digital?

Refletir acerca dessa indagação é o desejo desse artigo, e nesse sentido, a videodança como expoente do encontro entre dança e tecnologia oferece algumas pistas para pensar a dança na cultura digital.

2. Videodança e Cultura Digital

Delineada no encontro das várias proposições artísticas que floresceram a partir dos anos de 1960, foi apenas com a disseminação da linguagem videográfica[4],

[3] Esta afirmativa é fruto da minha experiência com grupos de artistas da dança de São Paulo, em especial, meu percurso como interprete criador da Cia Oito Nova Dança entre 2000 e 2012.

[4] O vídeo é visto, por parte dos pensadores e estudiosos do audiovisual, como uma manifestação de difícil definição, marcado pela pluralidade. “Ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores” (MACHADO: 2002, p. 190) e em decorrência da sua multiplicidade, promove resultados de diferentes ordens artísticas, como a videoarte, a videoperformance, o videoclip e a própria videodança. DUBOIS diz, “Não vejo resposta, fundada e pensável, à questão: o que é vídeo”? Para mim, o vídeo é e continua sendo, definitivamente, uma questão. (2004, p. 23).

a partir dos anos 70, que um conjunto maior de artistas, basicamente *videomakers*, coreógrafos e bailarinos, começaram a registrar e a realizar repetidas experimentações de dança para a tela (TV, cinema e computador), atentando para as qualidades expressivas da videodança. “O desenvolvimento técnico e a rápida propagação do vídeo, desde os anos 1970, tornaram possível, em um curto espaço de tempo, registros e reproduções de dança economicamente razoáveis” (ROSINY: 2007, p. 25).

Merce Cunningham, considerado um dos precursores da videodança, no fim dos anos 60 e início dos anos 70 desenvolveu uma série de trabalhos com a linguagem da videodança. Realizou, junto com Nam June Paik, a videodança *Merce by Marcel* (parte I em 1976 e parte II em 1978) e com Charles Atlas, entre outras, *Westbeth* (1975) e *Fractions I* (1978). Sua disposição e abertura para os novos postulados tecnológicos e seu pensamento artístico interdisciplinar é que o levou a se aproximar das ciências e das novas mídias. “A obra de Cunningham reconfigurou o universo das artes em geral e, para a dança, propôs conceitos que se replicaram numa cadeia de fluxos suficientemente aberta para confluir até a realocação das fronteiras entre dança e tecnologia”. (SANTANA: 2006, p. 116).

Com a dança mediada pela câmera, Cunningham construiu uma série de trabalhos singulares e não uma continuação ou cópia dos seus trabalhos cênicos. O criador elaborou uma dança que emergia dos novos atributos trazidos pela linguagem da videodança, esse novo sistema que oferece lógicas diferentes para o movimento dançado e novas possibilidades para reelaborar a criação artística do dançarino na tela.

No Brasil as primeiras experiências envolvendo dança, vídeo e tecnologia computacional foram realizadas por Analívia Cordeiro. Considerada a precursora da videodança e da dança e tecnologia no país, na década de 1970, realizou entre outras, as obras *M3x3, 0º=45º e Gestos*. As primeiras experiências de dança com os meios eletrônicos realizadas por Cordeiro causaram estranhamento e não encontraram acolhimento no universo da dança, sendo melhor recebidas dentro das artes visuais onde foram tratadas, na época, como videoarte. “No Brasil, esta pesquisa foi muito bem recebida no ambiente das Artes Plásticas, onde fui considerada pioneira da videoarte nacional. Na dança, a repercussão foi quase nula”. (apud, WOSNIAK: 2006, p. 35).

No continente europeu, nas décadas seguintes, consagradas companhias de dança contemporânea como Rosas, dirigida por Anne Terese De Keersmaeker; Mossoux-Bonté, dirigida por Nicole Mossoux e Patrick Bonté (Bélgica); DV8 Physical Theatre, dirigida por Lloyd Newson; Phoenix Dance, dos coreógrafos Neville Campbell e Donald Edwards (Inglaterra); e coreógrafos como Wim Vandekeybus (Bélgica); Philippe Decouflé; Dominique Petit e Claude Val (França), entre outros, passam a utilizar a videodança como um elemento de pesquisa e expressão dentro de suas criações coreográficas e discursos poéticos.

Atualmente a videodança é uma manifestação artística em plena expansão em vários países, inclusive no Brasil, onde mostras, festivais, revistas especializadas, novos meios e suportes de exibição e difusão vêm se firmando na última década.

"A videodança dentro do fazer artístico contemporâneo, se caracteriza como uma manifestação investigativa e receptiva as diferentes experimentações" (ROMERO: 2008, p. 54). Como uma manifestação artística interdisciplinar inclui formatos e resultados estéticos proporcionados pela pluralidade que carrega das instâncias artísticas que a constitui e está marcada pelas incertas especificidades do vídeo e pelas necessidades expressivas e inquietação dos realizadores da chamada dança contemporânea[5], na busca de novos meios de apresentar a dança e o pensamento sobre o corpo que se move artisticamente.

A videodança não estabelece uma relação hierárquica entre as linguagens que a constitui, são interpenetrações que se harmonizam por camadas, mesclas e interações onde a linguagem corporal da dança e a expressão fílmica do vídeo se penetram para gerar outra identidade artística.

[5] A dança contemporânea coloca em curso novos desafios estéticos e corporais para a arte da dança. Resultado do embaralhamento com outras linguagens artísticas, e da incorporação de tecnologia, notadamente a videografia digital, na investigação do movimento e na produção de espetáculos, apresenta um corpo que executa seus movimentos e gestos de dança a partir de treinamentos corporais diversos, que podem ir do balé às artes marciais, incorporando conhecimentos teóricos retirados da filosofia, antropologia, ciência e outras áreas de conhecimento. A dança contemporânea, na busca de novos saberes para o fazer artístico, transforma os modelos anteriores da dança, e está intimamente ligada à experimentação e à pesquisa do gesto dançado, propondo novos enfoques para o corpo sem entendê-lo como algo pronto e finalizado para o movimento.(ROMERO: 2008, p. 52).

> Quando se cria um novo tipo de drama, surge algo mais do que apenas uma nova forma de entretenimento; apresenta-se-nos um novo modo de reflexão sobre um problema. Quando aparece um novo estilo de arte, obtém-se mais do que uma nova forma de embelezamento; vemos as coisas diferentemente. (TOWNSEND: 1997, p.150).

Assim, o resultado artístico que ela promove não está subordinado a padrões preestabelecidos importados da linguagem cinematográfica e videográfica ou a um sistema de regras e necessidades da arte da dança e nem aos limites impostos pelo ambiente cênico. Dentro dos ilimitados recursos tecnológicos videográficos e computacionais, a videodança apresenta uma nova modalidade artística que requer novas reflexões estéticas para um melhor entendimento e fruição de suas ocorrências.

Enquadrado na tela, o movimento corporal adquire novas dimensões e plasticidades, abrindo um leque de circunstâncias imagéticas, sígnicas, estéticas, corporais e outras, que pouco a pouco vão sendo reorganizadas no sentido de firmar e sedimentar a videodança como uma linguagem artística autônoma, que se delineia dentro das dimensões poéticas da dança e da videografia. No que tange às circunstâncias estéticas, a videodança apresenta uma gama muito grande de possibilidades; são experiências que podem ter um caráter estritamente experimental tanto na qualidade ou característica corporal que ela apresenta, como na utilização do aparelho videográfico.

Quando aberta às experimentações, os resultados artísticos que ela promove estão próximos de outras linguagens, principalmente as que estão ancoradas nas gramáticas corporais e videográficas. Sem descartar outras possíveis variações artísticas que se manifestem no encontro das artes do corpo com o vídeo, a videodança tem espelhamentos com a videoarte, que em sua construção enfatiza a participação do observador e sua integração com a obra, e a videoperformance, que encontra no audiovisual uma maneira de reduzir a necessidade da presença física e encontra na representação do corpo uma forma expandida de ação.

Philippe Decouflé, renomado coreógrafo francês, passeia pelos domínios da videodança desde a década de 80. Uma de suas primeiras investidas por essa seara foi *La Voix des Legumes* (1982), que possui coreografias inusitadas bem humoradas com cores e figurinos extravagantes. Na década seguinte, entre outras, destacam-se *8 leçons de Danse* (1990) e *Le P'tit Bal Perdu* (1994).

Mais recentemente vem apresentando vários trechos de coreografias de seus espetáculos, ora videografados da parte de trás do palco, mostrando aquilo que o espectador não pode ver de uma coreografia apresentada no espaço cênico, ora leva trechos de coreografias para o espaço público e as filma em diferentes locações para depois juntá-las na edição final do vídeo. Em outras criações, constrói a videodança partindo da improvisação entre o dançarino e o *videomaker* aceitando o acaso no resultado final.

Em um conjunto de obras denominadas *Variations Sur Íris*, Decouflé apresenta uma seqüência de quatro pequenas videodanças (*Solo Cinéma*, *Duo Cinéma*, *Trio Cinéma* e *Quatuor Cinéma*-2003), no qual ele explora, com extrema liberdade, as possibilidades estéticas que o movimento da câmera proporciona.

Nessas obras, que são apresentadas em silêncio, a câmera acompanha os dançarinos ora por corredores de uma biblioteca, ora por corredores de um supermercado, ora no espaço público, para muito mais do que realizar o registro da *performance* de dança, efetivamente dançar. A ação fílmica acontece com mudanças bruscas de alturas, mostra detalhes do corpo e de outros objetos e coisas, como se procurasse algo para registrar e, por inúmeras vezes encontra o olho do dançarino, que oferece o seu olhar, em uma explícita e íntima troca com o espectador.

Em (in)determinados momentos, o dançarino é que passa a acompanhar, com seus movimentos, o trajeto do *videomaker*, em uma interação de gestos e intenções para que a dança ocupe os lugares que vão sendo determinados pelo olhar videográfico. Assim, dentro de um jogo improvisado entre a performance do dançarino e a ação videográfica, acontece a interpenetração entre as linguagens e a obra é construída.

> A câmera está se tornando um elemento importante de movimento. Pode intensificar movimentos ou cancelá-los, variá-los e torna-os estranhos na sua tridimensionalidade. A câmera pode observar de longe, ou pode, ela mesma dançar e desse modo, produzir uma resposta cinestésica. (ROSINY: 2007, p. 26).

A utilização do aparelho videográfico com liberdade, interagindo como mais um elemento compositivo, atuando ativamente na construção da obra do início ao resultado final, mais do que uma maneira de se fazer, indica uma das qualidades estéticas da videodança.

Outras videodanças, entretanto, apresentam um baixo teor de experimentação; são trabalhos em que os elementos formais da dança e da videografia podem ser facilmente percebidos. Nesses casos, os dançarinos executam uma partitura de dança coreografada e pensada para a tela, realçando atributos corporais, o roteiro de filmagem, com enquadramentos, ângulos e tomadas pré-estabelecidas e, como resultado final, as imagens são apresentadas sem grandes interferências e manipulações infográficas.

Nesses trabalhos há uma clara intenção em mostrar os atributos da dança com o olhar videográfico. São trabalhos que buscam experiênciar a relação do corpo e do movimento dançado dentro do espaço fílmico, próximo do fato cinematográfico e que não têm a intenção de se aproximar de uma videoperformance ou da videoarte.

Construídos dentro dessas premissas encontram-se alguns dos muitos trabalhos com vídeo e dança realizados pelo coreógrafo, dançarino e diretor belga Wim Vandekeybus como *La Mentira* (1992), *Silver* (2001), *In Spite of Wishing and Wanting* (2002) e *Blush* (2005).

Inspirada na vida do pintor Vicent Van-Gogh e na sua paixão pela luz do mediterrâneo francês, a videodança *Les Tournesols* (1991) dirigida e concebida por Dominique Petit e Claude Val, apesar de ter sido realizada em uma única locação, de não possuir muitos elementos cênicos e de não explorar vários ângulos de filmagens e movimentos de câmera, assim como *Blush,* de Vandekeybus, foi realizada com uma grande preocupação em relação ao plano de enquadramento e à qualidade das imagens e da dança executada. Este trabalho possui uma fotografia refinada, explorando a luz da tarde de uma vila no sul da França. A edição é feita com poucos cortes e efeitos, dando ênfase ao ambiente e à construção coreográfica.

Assim, as videodanças que se caracterizam por uma visualidade próxima do fato cinematográfico, como também aquelas que partem para criações experimentais, determinam possibilidades e estilos, dentro dos vários caminhos estéticos que a linguagem da videodança comporta. São obras que ampliam o campo de experiências corporais dentro do espaço fílmico e estão ligadas as escolhas, intenções e o modo como o artista se expressa artisticamente.

O conjunto de obras artísticas referenciadas nesse artigo forma uma sucinta amostragem das inúmeras possibilidades e experiências estéticas trazidas pelas tramas de eventos que a videodança promove. São exemplos elencados não com a intenção de definir padrões ou colocar regras e categorias, mas para atentar sobre a amplitude do acontecimento, buscar subsídios para a construção de um olhar crítico e revelar novos olhares e pensamento para a videodança.

3. Considerações finais

No desenvolvimento desse artigo foram destacadas algumas das singularidades da videodança com a intenção de mostrar que essa manifestação artística é hoje um constructo que auxilia artistas e pesquisadores a pensar a dança na cultura digital, pois propõe reflexões próprias de produção, comunicação e interação entre elas. Procurei, ainda, demonstrar que a dança na cultura digital gera novas metáforas e poéticas para o corpo e possibilita um olhar diferenciado e investigativo para a dança, uma vez que os modos de produção e divulgação requisitados pela arte tecnológica atendem a um movimento atemporal ligado ao desenvolvimento humano que reorganiza sistematicamente o pensamento e, portanto, oferece grande liberdade aos criadores e não está inserido nos modelos convencionais de produção e divulgação da dança.

REFERÊNCIAS

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital - Sintopia da Arte, a ciência e a tecnologia.* Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* São Paulo: Editora 34, 2001.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós cinema*. Campinas: Papirus, 2002.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética.* São Paulo: Martins Fontes. 2001.

ROMERO, José da Silva. *Videodança: O Movimento no Corpo Plural.* São Paulo. 138f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2008.

ROSINY, Claudia. Videodança. In: CALDAS, Paulo. BRUM, Leonel. (org.). *Dança em Foco Coleção Arte e Tecnologia*. vol. 02. Rio de Janeiro: Instituto Oi Futuro, 2007.

SANTANA, Ivani. *Dança na Cultura Digital*. Salvador: Edufba, 2006.

TOWNSEND, Dabney. *Introdução a Estética.* Lisboa: edições 70, 1997.

WOSNIAK Cristiane do Rocio. *Dança, Cine-Dança, Vídeo-Dança, Ciber-Dança: Dança,tecnologia e comunicação.* Curitiba. 220f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens). Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2006.

Videodanças

BLUSH (2005) direção: Wim Vandekeybus dançarinos: Laura Aris Alvares, Elena Fokina, Jozef Frucek, Ina Geerts, Robert Hayden, Germán Jauregui Allue, Linda Kapetanea, Thi-Mai Nguyen, Thomas Steyaert e Wim Vandekeybus música: David Eugene Edwards (52 min). Produção de Bart Van Langendonck. Bruxelas: Option AV, 2006. Caixa com 3 DVDs (280 min.): color.

LES TOURNESOLS (1991) direção: Dominique Petit e Claude Val coreografia: Dominique Petit. dançarinos: Kader Zeghari, Sabby Saadaoui, Dominique Petit, yan Marussich, Nasser Martin Gousset, Frédéric Lescure, Giovani Cedolin, Rodolfo Araya. VHS (22 min.): color.

SOLO CINÉMA; DUO CINÉMA; TRIO CINÉMA (2003) direção: Philippe Decouflé dançarinos: Olivier Simola, Christophe Waksmann, Érika Nowada e Anne Holzer. (8 min.). Produção de Dominique Laulanné. Saint-Denis: Naive Vision, 2004. 1 DVD (113 min.): color.

José da Silva Romero

Doutorando em Arte e Educação pela UNESP/IA Mestre em Educação, Arte e História pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Graduado em Direito - PUC/SP. Coordenador Regional do Projeto Vocacional Dança da Secretaria Municipal de Cultura/SP. Participa do grupo de pesquisa Dança: Estética e Educação da Universidade Estadual Paulista-UNESP. Pesquisador de dança, vídeo, fotografia e performance.

Estudo comparativo da produção historiográfica nacional e internacional relacionada à pesquisa "As mudanças na atividade organística em São Paulo a partir dos desenvolvimentos tecnológicos do século XX"

Gustavo Biciato Gianelli
UNESP – gusgianelli@gmail.com

RESUMO
O presente trabalho tem como objetivo relacionar a pesquisa historiográfica atual em relação à situação do órgão eletrônico com a pesquisa do autor. Para tanto, foram avaliados diversos textos - nacionais e internacionais - que de alguma forma se relacionam com o objeto da pesquisa. Anteriormente às relações é apresentado em linhas gerais o objeto de pesquisa - o órgão eletrônico - para fins de contextualização. Os resultados obtidos mostram que a pesquisa em órgão é bastante pequena, sendo ainda mais raros os estudos específicos sobre órgão eletrônico.

PALAVRAS-CHAVE
Órgão eletrônico. Estado da arte. Atividade organística. Tecnologia.

ABSTRACT
This paper aims to relate the current historical research regarding the situation of the electronic organ with the author's research. Therefore, several texts that somehow relate to the object of the search were evaluated - national and international. Before the relationship is presented an overview of the research object - the electronic organ - to contextualisation purposes. The results show that research in organ is rather small, and on electronic organ there are even rarer specific studies.

KEYWORDS
Electronic organ. State of art. Organ-related activity. Technology.

1. Introdução e objetivos

O trabalho de pesquisa do autor visa levantar dados, informações e opiniões sobre a implementação, aceitação e utilização do órgão eletrônico em São Paulo, para depois traçar uma narrativa histórica que caracterize as mudanças que tais instrumentos causaram na atividade organística.

Esta questão possibilita a análise e a compreensão de diversos fenômenos históricos, sociais e musicais ocorridos a partir da vinda e posterior construção nacional deste tipo de instrumento. Como por exemplo, o estudo de que forma as igrejas protestantes se comportaram em relação a esta nova possibilidade de realização musical, visto que, dadas as origens geralmente mais humildes de suas

congregações, puderam beneficiar-se com a aquisição de instrumentos até então distantes de suas realidades, por conta dos altíssimos valores financeiros envolvidos. Outro parâmetro importante a ser investigado é a questão cultural. Qual foi a posição, tanto das igrejas como de outros tipos de instituição que se utilizaram destes instrumentos em relação à estética e à sonoridade? O que os músicos e a sociedade pensaram e pensam sobre essa mudança?

É digno de nota que nem sempre os instrumentos importados ou aqui construídos se adequavam a estética tradicional da utilização do órgão. Existiram duas vertentes principais de construção, que são a do órgão semelhante ao tubular, denominado "litúrgico", e a criação de um órgão que permitia diversas outras funções, como acompanhamento de bateria, para citar um exemplo, possuindo uma ligação mais próxima com a música popular. Parte da pesquisa busca compreender e exemplificar como estes diferentes ideais de construção afetaram o desenvolvimento técnico musical da classe organística.

Outro aspecto de interesse do trabalho é tratar da criação da indústria nacional de construção de instrumentos eletrônicos. Um exemplo representativo são os órgãos Whinner, fabricados em São Paulo entre 1956 e 1965, que possuíam uma tecnologia e ideais musicais que até mesmo superavam concorrentes mais tradicionais estrangeiros. Princípios como a amplificação separada dos manuais e das filas de registros – característica que inclusive hoje em dia nos grandes fabricantes de órgãos digitais é muitas vezes ignorada, salvo instalações mais trabalhadas – já faziam parte do projeto sonoro concebido pelos seus criadores (MOROZOWICKZ, 1999, p. 13).[1] Outros instrumentos representativos da construção nacional são os órgãos Minami, criados a partir de 1979, os órgãos Tokai – empresa considerada até hoje como a maior fabricante de órgãos eletrônicos da América Latina –, os órgãos Novatron, entre tantos outros modelos. Sendo assim, parte integrante da investigação histórica é o levantamento e análise de como era o processo de criação dos instrumentos nacionais, de quais princípios estéticos e musicais eram levados em consideração nas suas especificações e uma comparação entre suas características com as de seus concorrentes estrangeiros.

[1] MOROZOWICKS, Henrique. Órgãos Whinner: um pequeno histórico. **Caixa Expressiva**, edição nº 6, p. 11-14, dez. 1999.

2. Estado da Arte da pesquisa em Órgão

A pesquisa em órgão na Universidade brasileira ainda é bastante pequena em quantidade. No artigo publicado em 2004 por Dorotéa Kerr e Any Raquel Carvalho intitulado *A Pesquisa Sobre Órgão No Brasil: Estado da Arte* pode-se verificar que no período compreendido entre 1941 e 2002

> Coletou-se um conjunto de material que envolve vinte trabalhos, denominados dissertações, memoriais ou teses. Seis, denominados teses, foram apresentados em concursos públicos; os demais trabalhos foram produzidos pelos Programas de Pós-graduação.[2]

No mesmo artigo, podemos verificar que, dos treze programas de Pós-Graduação em Música no Brasil

> três têm linhas de pesquisa, com diferentes nomes, relacionadas às práticas de interpretação ou performance em órgão, e cursos de graduação no instrumento. Estão localizados na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)". [3]

O primeiro curso de Mestrado em Música foi criado em 1980, na UFRJ. Até 1983, não houve ingressantes na área órgão. A primeira ingressante em um Mestrado em órgão foi Dorotéa Kerr, que entrou no programa em 1983 e obteve seu título em 1985.

As pesquisadoras descrevem também o início dos cursos de órgão no Brasil, em um relato bastante interessante.

> O primeiro curso oficial desse instrumento foi criado em 1895, no então Instituto Nacional de Música, e seu primeiro professor foi Alberto Nepomuceno (1864-1920). Nomeado, enquanto estudava composição na Europa, para assumir a cadeira, Nepomuceno foi para Paris estudar órgão com Alexandre Guilmant (1837-1911), organista da Igreja de la Trinité e professor do Conservatório de Paris. O instrumento já estava disponível, um órgão Sauer, de tradicional fábrica da Alemanha, que fora doado por Leopoldo Miguez (1850-1902). Quando incorporado à Universidade do Brasil, o curso passou a ser ministrado por Antonio Silva que foi responsável pela aquisição do órgão Tamburini da Escola. Adquirido em 1954, dentro do período que se caracterizou pelo maior número de construção e instalação de órgãos no Rio de Janeiro (de 1940-1960), a colocação desse instrumento em uma universidade pública passou a servir como referência e evidenciava o interesse da Escola pela manutenção e crescimento do curso de graduação – e sua

[2] KERR, Dorotéa CARVALHO, Any. *A Pesquisa Sobre Órgão No Brasil: Estado da Arte*. 2004. p. 27
[3] KERR, Dorotéa CARVALHO, Any. *A Pesquisa Sobre Órgão No Brasil: Estado da Arte*. 2004. p. 30.

> ampliação posterior para a pós-graduação - meio que na contramão das tendências que já prenunciavam o abandono dos órgãos após o Concilio Vaticano II (1962-1965).[4]

3. O Órgão Eletrônico

Quando em 1935 Laurens Hammond e John M. Hanert apresentaram o primeiro modelo de sua criação, o *Hammond Model A*, uma grande mudança musical, tecnológica e social teve início. O instrumento de caráter eletromecânico representava um refinamento dos modelos de construção de instrumentos iniciados nas décadas anteriores, como por exemplo o *Telharmonium*. O sucesso de vendas do órgão *Hammond*, que aliava baixos custos e a necessidade de apenas um pequeno espaço físico foi imediato. Nos primeiros três anos de sua construção, mais de 1750 igrejas já haviam adquirido o instrumento, utilizado então como substituto do extremamente caro e espaçoso órgão tubular (WARING, 2002, p. 319).[5] A revista americana *Popular Mechanics* declarava em abril de 1936: "*Menor que um piano, mas, ainda assim, capaz de gerar 253 milhões de tons… Sem tubos, pode equivaler ao volume sonoro dos grandes órgãos… Seu custo de manutenção é similar ao de um rádio*" (1936, p. 569-571). [6]

Com a criação deste tipo de instrumento, chamado então de órgão eletromecânico, igrejas, teatros e mesmo instrumentistas que não possuíam recursos para a instalação de grandes órgãos tubulares viram pela primeira vez a possibilidade de aquisição de um instrumento. Uma das primeiras notícias que se tem respeito quanto ao *Hammond* no Brasil data de 1937, quando é instalada no largo Paissandu a Casa *Hammond*,

> dirigida pelos sócios Graupner e Giraldini, que convidavam os músicos de São Paulo a conhecer o grande avanço tecnológico representado pelo novo instrumento 'que virá preencher uma grande lacuna até hoje existente em virtude do elevado preço de das dificuldades de instalação e conservação que os velhos órgãos apresentavam (KERR, 2000, p. 8).[7]

---

[4] KERR, Dorotéa; CARVALHO, Any. *A Pesquisa Sobre Órgão No Brasil: Estado da Arte*. 2004. p. 32-33.

[5] WARING, Dennis G. **Estey Organs and Consumer Culture in Victorian America**. p. 319. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.

[6] POPULAR MECHANICS. Electric Pipeless Organ has millions of tones. Chicago, p. 569-571. 1936.

[7] KERR, Samuel. Hinkel, Hammond e Möller – Três instrumentos em uma igreja centenária. **Caixa Expressiva,** edição nº7, p. 11-12, jul. 2000.

Conforme relata a pesquisadora Dorotéa Kerr, em seu livro *Catálogo de órgãos da cidade de São Paulo*, em 1939 a Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo adquire um *Hammond* modelo B-3, instrumento utilizado até hoje em dia (2001, p. 193). Neste mesmo ano houve o concerto de dedicação com o organista escocês Sunderland Cook, representante, juntamente com Ângelo Camim e Souza Lima dos instrumentos *Hammond* no Brasil (2001, p. 197).[8] A partir de então, diversos outros instrumentos foram importados, e uma indústria de construção de órgãos eletrônicos também foi formada no Brasil. Buscando alternativas à importação, empresas nacionais, com a ajuda de músicos experientes e representativos do órgão visaram a criação de instrumentos próprios, para poder suprir a crescente demanda. Com o aumento da população, e portanto da atividade religiosa e criação de novos templos/igrejas, além da utilização destes instrumentos em teatros e cinemas, a procura por substitutos eletrônicos ao grandioso órgão tubular cresceu, possibilitando a implantação da indústria nacional.

Entretanto, as pesquisas historiográficas demonstram que a aceitação de tal tipo de instrumento no meio religioso – que é seu principal habitat – não se deu de maneira imediata e irrestrita, como a mídia e os fabricantes gostariam que ocorresse. O pesquisador Fernando Lacerda Simões Duarte, Doutorando pelo Instituto de Artes da UNESP descreve em seu artigo "*Prometeu em Tempos de Romanização: O Impacto dos Órgãos Eletrônicos na Música Litúrgica Católica Anterior ao Concílio Vaticano II*", de 2014, um pouco de como foi este processo, baseado em documentos impressos, como os artigos publicados no periódico Música Sacra[9], em sua dissertação de Mestrado[10] e em textos do maestro Furio Franceschini[11].

> Na série de artigos intitulada Ao Rei dos Reis o Rei dos Instrumentos: em prol do órgão tradicional na Igreja, Franceschini (1948b), deixou importantes impressões daquilo que considerava ser o órgão apropriado para a liturgia católica. [...] Na continuação do artigo publicada quase um ano depois na mesma revista, Franceschini prosseguiu seu discurso de defesa do órgão tubular e

[8] KERR, Dorotéa. **Catálogo de órgãos da cidade de São Paulo**. São Paulo: Annablume: Hosmil: FAPESP, 2001.
[9] Principal periódico brasileiro sobre música litúrgica católica da primeira metade do século XX
[10] DUARTE, Fernando Lacerda Simões. **Música e ultramontanismo: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Fúrio Franceschini.** 2011. 147 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.
[11] Compositor, regente e organista que atuou como mestre-de-capela na Sé de São Paulo por aproximadamente sessenta anos contados a partir de 1908.

> afirmou tratar do assunto com seus alunos no seminário, para quando se tornassem padres, não caíssem no erro de adquirirem órgãos eletrônicos no lugar de órgãos “realmente litúrgicos”.[12]

A principal alegação para tal posicionamento era que tais instrumentos eram associados a coisas mundanas, como por exemplo teatros, cinemas, restaurantes e outros lugares de divertimento. A sua sonoridade[13] também era imediatamente associada aos músicos de jazz, a situações dançantes e a "*climas verdadeiramente profanos e mundanos*"[14]

4. Pesquisas Internacionais

Um pensamento bastante distinto do lugar comum no meio organístico brasileiro (órgãos eletrônicos não são instrumentos "de verdade") vem das pesquisas e publicações do pesquisador Colin Pykett, Ph.D em Física pelo King's College em Londres, membro do Instituto de Física, organista e especialista em acústica e processamento de áudio digital. Ao invés de tratar os instrumentos eletrônicos/digitais como "concorrentes" dos tradicionais órgãos tubulares, ele busca demonstrar que estes podem ser complementares, uma tendência que se observa claramente na Europa e nos Estados Unidos, por meio dos instrumentos híbridos, digitais e de tubos.

Outra característica bastante interessante das pesquisas do Dr. Pykett é a possibilidade de simular e de certa forma recriar instrumentos que se perderam no passado. Em seu artigo "Recriando órgãos desaparecidos", publicado em 2005, é descrito o processo de recriação através de cálculos matemáticos e modelos físicos de antigos órgãos, como os tocados por Bach.[15]

Em seu site é possível a leitura integral de 79 artigos publicados entre 1998 e 2014 sobre órgãos, desde sua construção até questões físicas sobre o funcionamento dos tubos. Destes, 33 são dedicados aos instrumentos digitais.

---

[12] DUARTE, Fernando Lacerda Simões. **Música e ultramontanismo: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Fúrio Franceschini.** 2011. p. 33

13 É importante notar que existiam modelos "eclesiásticos" e "civis" dos órgãos Hammond, entretanto ambos eram combatidos pelos defensores ferrenhos do tradicionalismo.

14 Romita, F. (1949) “A Proibição da Santa Sé de Introduzir nas Igrejas o Chamado “Órgão Hammond”.” In: Música Sacra, editada por Pedro Sinzig, a.9. n.9-11, Petrópolis, Vozes. p.165

15 http://www.pykett.org.uk/re-creating_vanished_organs.htm (acessado em 02/01/2015)

5. Pesquisas Nacionais

Como já citado anteriormente, a pesquisa em órgão no Brasil ainda é bastante pequena. Os principais nomes são organistas como Dorotéa Kerr, Elisa Freixo e Any Raquel Carvalho, que, além de exercerem a atividade musical, "*eliminaram com suas pesquisas muitas das sombras que obscureciam a longa história do órgão de tubos no Brasil".*[16] Entretanto, o trabalho de pesquisa é quase que em sua totalidade destinado ao órgão tubular, sendo raras as menções ou estudos sobre a questão do órgão digital/eletrônico. O pesquisador Fernando Lacerda Simões Duarte também vem tratando do assunto em suas pesquisas, embora não seja o foco principal de seu trabalho. Digna de nota também é a pesquisa do doutorando Kenny Simões, que em seu trabalho "*O organista na contemporaneidade*", busca investigar como a atividade organística se situa atualmente perante todas as mudanças nas formas do rito católico, como a adoção de instrumentos e músicas populares. Também pode-se citar o trabalho do autor, que visa oferecer uma visão sobre como as mudanças tecnológicas alteraram o universo da atividade organística.

De extrema importância para a compreensão da situação, passado e futuro do órgão no Brasil foi o periódico Caixa Expressiva, publicado entre 1997 e 2007, pela ABO (Associação Brasileira de Organistas). Neste diversos artigos sobre distintas facetas do órgão foram publicados. Entretanto, mesmo nesta publicação tão expressiva nota-se um distanciamento em relação ao órgão eletrônico/digital – apenas cinco artigos trataram do tema.

6. Conclusão

É bastante evidente que o órgão, suas características e sua posição ou função – tanto na sociedade atual quanto no passado – ainda é um assunto muito pouco pesquisado no Brasil. O órgão eletrônico/digital, por sua vez, é ainda menos estudado e compreendido, sendo comumente tratado com desprezo por uma grande parcela da classe organística. Tal fato mostra-se uma extrema contradição, uma vez que são os instrumentos predominantes em igrejas, teatros, escolas de música e

[16] MAWAKDIYE, Alberto. Sua Majestade, o velho órgão. Publicado digitalmente. http://www.sescsp.org.br/online/artigo.2011 (acessado em 01/01/2015)

outros locais que possuem órgãos, e é graças a eles que foi e é possível a formação e o estudo de diversas gerações de instrumentistas.

Sendo assim, espera-se que a presente pesquisa ajude não a colocar o órgão eletrônico/digital como um igual ao tubular, e sim demonstrar suas utilidades e possibilidades como instrumento complementar, através da averiguação histórica da sua implementação e posterior utilização em São Paulo, e das características que tal fato gerou no mundo da atividade organística paulista.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Música e ultramontanismo: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Fúrio Franceschini.* 2011. 147 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

KERR, Dorotéa*. Catálogo de órgãos da cidade de São Paulo*. São Paulo: Annablume: Hosmil: FAPESP, 2001.

KERR, Dorotéa; CARVALHO, Any. *A Pesquisa Sobre Órgão No Brasil: Estado da Arte*. 2004.

KERR, Samuel*.* Hinkel, Hammond e Möller – Três instrumentos em uma igreja centenária. *Caixa Expressiva***,** edição nº7, p. 11-12, jul. 2000.

MAWAKDIYE, Alberto. Sua Majestade, o velho órgão. Publicado digitalmente. http://www.sescsp.org.br/online/artigo.2011 (acessado em 01/01/2015).

MOROZOWICKS, Henrique. Órgãos Whinner: um pequeno histórico. *Caixa Expressiva*, edição nº 6, p. 11-14, dez. 1999.

ROMITA, F. (1949) “A Proibição da Santa Sé de Introduzir nas Igrejas o Chamado “Órgão Hammond”.” In: *Música Sacra*, editada por Pedro Sinzig, a.9. n.9-11, Petrópolis, Vozes. p.165

POPULAR MECHANICS. Electric Pipeless Organ has millions of tones. Chicago, p. 569-571. 1936.

WARING, Dennis G. *Estey Organs and Consumer Culture in Victorian America*. p. 319. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.

http://www.pykett.org.uk/re-creating_vanished_organs.htm acessado em 02/01/2015).

Gustavo Biciato Gianelli

Graduado em Composição e Regência pela UNESP, onde atualmente desenvolve pesquisa de Mestrado. Como tecladista trabalhou com a Orquestra Acadêmica da UNESP. Foi professor de Teoria Musical, Técnicas de Produção, Gravação e Produção Musical na UniSant’Anna.

A OBRA DE ARTE NÃO AVANÇA NEM REGRIDE: TRANSFORMA-SE, COMPLEXIFICA-SE

Vagner Godói
PGEHA/USP - vagnergodoi at usp.br

RESUMO
Este artigo discute a valoração do grau tecnológico pela Arte, no limite entre o poder dos dispositivos e a potência poética. O começo do século XX viu surgir, com as vanguardas, uma confusão entre evolução tecnológica e evolução estética. A confusão nasce no momento em que a arte passa a ser percebida como reflexo da tecnologia e da sociedade, com um sentimento de desnível frente os novos produtos da máquina, agora adorada e idolatrada. Por outro lado, a tecnologia não demora muito para tornar-se obsoleta, e a importância da máquina desloca-se para o imaterial e sobre as mudanças nos modos de vida e de percepção.

PALAVRAS-CHAVE
Grau Tecnológico, Estética da Máquina, Arte Tecnológica, Projeto Poético.

ABSTRACT
This article discusses the valorization, through art, of technological level, on the borderline between the power of gadgets and poetical potency. The beginning of the 20th century witnessed, through avant-garde movements, a confusion between technological evolution and aesthetic evolution. Such confusion initiates when Art begins to be perceived as a reflection of technology and society, with a feeling of unevenness in face of new machine products, which are now loved and idolazed. On the other hand, it doesn't take long for technology to become obsolete, and the importance of the machine moves towards the imaterial and onto changes in lifestyle and perception.

KEYWORDS
Technological Level, Machine Aesthetic, Technological Art, Poetical Project.

1. Hipergrau Tecnológico da Arte de Agora

Mais tecnologia. Mais máquina. O *high-tech* da Arte de Agora continua a ser da lógica da modernização e de um outro tipo de noção de progresso. Agora o alto grau da tecnologia traveste-se de tecnologias do conhecimento, da informação, da interatividade e da participação. Uma pensamento que se tem de máquina, desde a revolução industrial até o modernismo, mais ou menos, é o de uma tecnologia desumana. Até hoje isso, de alguma forma, perdura. Por outro lado, a ideia de uma máquina travestida de informação torna-a muito mais humana, amigável, nesse sentido de interface e de usuário.

A Arte Tecnológica ou Arte *High-Tech* tem o privilégio no mais alto grau tecnológico e também na obsolescência. Às vezes esse *high-tech* pode estar mascarado numa tecnologia futura, num corpo biotecnologicamente modificado, numa ficção científica que se traveste de atualidade. A Arte Tecnológica, se é superior à Arte Contemporânea, retoma os mesmos discursos do passado, da lógica do progresso vanguardista. Daí entra a questão do desnível, ou se a arte é reflexo da tecnologia ou se age junto no mundo.

Como estabelecer qual é o mais alto grau do tecnológico? O hipergrau tecnológico. Se a arte está sempre num nível abaixo, deslumbrada, querendo estar no nível da tecnologia. O problema sobre a noção de vanguarda, do nível tecnológico deste progresso e que já é uma questão cansada. Não podemos subestimar o poder poético dos dispositivos e dos meios, no entanto uma obra não deveria ser valorada pelo grau tecnológico que possui, sendo assim apontada, com esses critérios, como mais interessante e mais digna de nosso tempo. Já não importa mais o *high* ou *low* mesmo que na maioria das vezes tudo fique no *medium*.

Para a Arte, não há diferença entre o valor do *high-tech* moderno e o *high-tech* de agora. Isto porque ambos acompanham a mesma lógica do Progresso. O que os diferencia está naquilo que era tecnológico antes e agora já não é mais. O valor do *high-tech* atinge, de qualquer forma, de tempos em tempos, a sociedade, a moda, as artes. Esse anseio pela modernização geralmente é seguido por uma idolatria e vontade de ser tecnologicamente moderno. Temos aí confluências, conversas e convivências entre os níveis que ficam entre o *high* e o *low*. Não existe a necessidade de equipararmos, de estarmos adequados a um nível tecnológico, própria das exigências da modernização.

2. O Grau da Tecnologia e o Desnível Artístico

Foi a vontade de transformação radical para uma sociedade tecnológica, vista no problema do progresso, que animou todo o pensamento futurista. Uma brusca modernização tentava sanar o descompasso tecnológico vivido pela Itália em comparação às outras nações. O surgimento do Futurismo está relacionado diretamente com a confusão entre a evolução mecânica e o que seria uma evolução estética: nesta época havia, ou parecia haver, um desnível da cultura e das artes em

relação aos produtos da tecnologia ou aos modos de vida transformados pela tecnologia daquele período.

Isto fica claro no pensamento de Walter Benjamin (1985), via Marx, que diz que a superestrutura, no momento em que faz suas reflexões, já estaria apta a assimilar as mudanças ocorridas na infraestrutura, ou seja, a revolução operada através da tecnologia: haveria desse modo apenas uma via de mão única? Aqui a cultura seria apenas um reflexo da sociedade e da tecnologia. Isso tem a ver principalmente com um dos sintomas da assimilação cultural da máquina: a noção de progresso.

As vanguardas das máquinas nascem, muitas vezes, com esse sentimento de desnível, de estar atrasada em relação aos produtos da nova técnica que se desenvolvia numa velocidade cada vez maior.

Uma ideia de que o pensamento, a cultura, as percepções precisariam entrar também no ritmo veloz da eletricidade, do automóvel, do avião e do turbilhão de inventos novos da ciência que se aliava às técnicas. Parecia então que a produção artística e o pensamento estético deveriam acompanhar o processo que modificava a paisagem do mundo, principalmente onde essa paisagem se modificava mais rápido. A tecnologia era uma máquina a vapor gigante que não tinha nada a ver comigo. Tinha-se a impressão desumanizada de que aquilo não me pertencia. Por isso, um dos problemas principais do período refere-se à novidade desses novos seres que de uma forma abrupta começavam a circular nas cidades, na vida das pessoas e a entranhar no cotidiano e no corpo das pessoas.

A modernização acontecia lentamente na Itália de 1909. O grau tecnológico não era o mesmo da Alemanha, França ou Inglaterra. Esse desnível pode explicar, em certa medida, movimentos loucos como o Futurismo, que queria o futuro, o futuro agora, nem presente nem passado, com seu peso tradicional. Queria renovar a sociedade. Daí eles viam a tecnologia e as máquinas de guerra avançando de forma louca, queriam que essa nova sociedade acontecesse logo: escreviam assim vários manifestos, projetos e pensamentos para uma nova sociedade. Queriam igualar a obra de arte aos produtos da tecnologia. Mesmo que na hora da obra, ela não fosse a mais tecnológica. E não teria nem como nem porque a arte chegar no nível deste grau. Disto sobra a fascinação e o deslumbramento. E aí perguntamos de novo: a arte é reflexo do mundo?

Mas ali, naquele período, as coisas estavam confusas. Recentemente tinham sido inventados a fotografia e o cinema. Não se sabia se esses produtos técnicos serviriam para se fazer arte ou não. Depois começou a haver um questionamento sobre qual seria a função da arte nesses novos tempos. Já que a fotografia tomava uma de suas funções, a de retratar a natureza e as pessoas, que função restava? Dava a impressão de que os produtos tecnológicos andavam muito mais rápido do que a cultura.

A loucura futurista e algumas das luzes de sua constelação ainda perduram ou deveriam. Vários pontos contidos nas revoluções operadas pelas vanguardas foram fundamentais na constituição do modo como nos comportamos hoje. Agiram na mudança das formas do mundo e ainda persistem nos modos de vida, na atitude cotidiana, na relação com a moda, na diluição de procedimentos das linguagens das artes e da literatura no design, na comunicação, TV, cinema, Internet.

3. Assimilação Cultural da Máquina e a Mecanolatria

A assimilação da máquina pela arte, ocorrida sobretudo com o advento do século XX, aconteceu de forma tão aguda e desvairada, como no caso do movimento futurista, que a máquina adquiriu um valor em si. Na adoração da máquina importa saber que, para a construção desse imaginário, faz-se fundamental a existência da noção de progresso, do anseio coletivo pelo progresso. O novo mito, o da máquina, elemento mais progressista desta época.

A fascinação pela máquina e a idolatria por cada elemento tecnológico tornaram-se mais importantes do que a utilização propriamente tecnológica da arte ou mesmo do que alguns procedimentos formais. No caso dos futuristas italianos, estar de acordo com o espírito de sua época não implicava nem na utilização de novos meios tecnológicos pela arte e nem só na incorporação analógica, temática e formal dos aspectos da máquina. Arte tecnológica Manifesta: a ruptura veio antes no discurso. Discurso que já provocava vários pontos brilhantes, como as palavras em liberdade ou os princípios de uma escultura em movimento. A tecnologia ansiada provocava vários rompimentos com a arte anterior, no desenho, no quadro óleo, no bronze ou no manifesto.

As mudanças de percepção e de pensamento ocorridas no começo do século XX, vistas nas vanguardas artísticas, fazem parte de algo mais amplo: a assimilação cultural da máquina, que foi notada por Lewis Munford (1971, p. 343) em Técnica e Civilização. Para o autor, os novos modos de vida, assim como os novos valores culturais, são realmente as conquistas mais duráveis, sobrepondo-se à importância dos produtos da tecnologia, que se tornam obsoletos por causa da inovação e da pesquisa tecnológica.

As mudanças de percepção e de pensamento, os novos modos de vida e os novos valores culturais propiciados pela tecnologia – sua superfície e a sensação que provoca – são compreendidos de fato quando pensados em relação com as mudanças propiciadas pela união da ciência com a técnica. Também nesse sentido, a de se destacar o surgimento de uma nova energia, a eletricidade, que substitui o mundo antigo, dominado pela escuridão do carvão, do ferro e da máquina a vapor. (Munford, 1971, p.235). A tecnologia da Primeira Revolução Industrial desenvolveu-se sobre o método da prática empírica. A nova fase, porém, é marcada menos pela iniciativa do engenhoso inventor do que do cientista que estabelece as leis gerais: a invenção é um produto derivado. O método científico tomou posse de outros campos da existência humana, além dos já desenvolvidos na matemática e nas ciências físicas.

Segundo Munford (1971, p. 355), o valor dos esforços de interpretação modernista sobre os mecanismos – a máquina moderna que influenciava ou, antes, que interferia – não residia na produção artística resultante, mas no novo valor humano, num sentido forte de percepção e experiência estética, de acordo com as necessidades e anseios daquele período histórico. As máquinas eram ainda limitadas, se comparadas com o que delas se aperfeiçoou ou com as direções que a tecnologia tomou. O valor não deve residir na tecnologia pura e simplesmente, já que um dia, ou em poucas horas, ela acaba obsoleta.

4. Objetos Mecânicos e Objetos Estéticos Progridem Juntos

O espírito da época, que é tanto o do cientista como do filósofo e do artista, fala nas obras em que estão materializadas a experiência comum de homens de um mesmo tempo. As qualidades da máquina, existentes até então só nos produtos da

indústria, não foram reconhecidas como valores artísticos até a oportunidade de serem interpretadas pelo pintor e pelo escultor: ideia de que a arte é somente um reflexo do que acontece em outros setores da sociedade.

> Se o que caracteriza o século XX é o um novo sistema de comunicação, de informação e de transporte, que modificou profundamente a psique humana [...], a arte não poderá permanecer alheia a essa renovada atmosfera cultural, abrindo-se para a multiplicidade e a simultaneidade, para a poética da cidade, para a linha reta, para a visão em escorço, para a velocidade e a síntese, repudiando o velho e o conhecido [...] (Fabris, 1987, p. 78-79).

A arte desde o advento da fotografia não deixou de refletir os problemas emergentes do universo das técnicas e das ciências. Cada movimento e, sobretudo, cada artista parece não ter passado ileso frente à evolução tecnológica e à constante transformação dos objetos e das formas do mundo. Podemos ver o reflexo da máquina em obras de arte tão distintas e também na arquitetura, como em Le Corbusier e sua ideia de "máquina de morar":

> O que é mais característico da nossa época, já dissemos, é o espírito industrial, mecânico, científico. A solidariedade da arte a esse espírito não deve conduzir a uma arte feita pela máquina, nem a configurações de máquinas. A dedução é diferente: o estado de espírito que vem do conhecimento das máquinas dá vistas profundas sobre a matéria, consequentemente sobre a natureza. Em paralelo a uma ciência, a uma sociedade industrial, teremos uma arte no mesmo plano. Os meios da ciência e da arte são diferentes; o que faz a ligação é uma comunidade de espírito (OZENFANT e LE CORBUSIER, 2006, p. 51).

Os artistas não se contentaram apenas em refletir e exaltar as descobertas e mudanças que ocorriam nos modos de vida e que percorriam sua percepção. Eles passaram também a fazer parte íntima nesse processo de transformação da sociedade.

> Assim se comprova que o exercício de faculdades tão distintas como as do pensador, do engenheiro e do artista, chegam a elaborar, no concreto de cada disciplina, obras nas quais se materializa a experiência comum de homens de um mesmo tempo. [...] Assim vemos desvanecer falsos problemas, como o do conflito irremediável entre a arte e as técnicas, ou como o da inspiração e da intencionalidade (FRANCASTEL, 1961, p.163-165).

Sobre Robert Delaunay, Pierre Francastel percebe que o artista interpretou diretamente uma experiência sensível dos novos tempos, mas pelos caminhos próprios da arte; o autor exemplifica isto através da experiência de se estar em um

carro em alta velocidade à noite, perceber a geometria resultante disto, comparando com a linguagem das novas obras: esse seria um modo de apreensão, pela arte, dos fenômenos da sociedade moderna. Os artistas estariam, em sua assimilação (cultural da máquina) deste novo 'real', expressando e materializando as leis fundamentais do espírito de sua época.

Annateresa Fabris (1987, p. 77) vê, na principal estratégia futurista, a confrontação física e psicológica com o público – tal como no conceito de Benjamin sobre o choque dadaísta. Característica que, aliada ao anseio de uma renovação global da sociedade, apoiada na criação do novo homem nascido do novo século e da nova tecnologia, ampliam as visões sobre tal movimento, até então concentrados somente na estética do maquinismo e na modernidade captada em seus elementos mais aparentes. Para a autora, o artista seria menos um intérprete ou testemunha do que um operador. Abre-se a possibilidade do artista ser um operador. O Futurismo é uma arte sempre manifesta, nunca está no presente. Deixou várias questões estéticas em aberto, sendo resolvidas na arte feita posteriormente. Nós, de qualquer forma, não vemos problema em o Futurismo ser visto apenas pela modernidade aparente. Ideia errada de aparência. O artista faz mais do que processar os signos do mundo.

A arte de determinado tempo pode ser considerada como o reflexo das atividades tecnocientíficas, quando olhada, distraidamente, pela semelhança e mobilidade evolutiva existente entre os objetos tecnológicos e os objetos estéticos. Paralelismo entre a evolução mecânica e a evolução estética do mundo moderno.

De acordo com Francastel (1961, p. 163-165), isso seria diminuir a importância da arte dentro dessa sociedade, já que a criação artística em relação à tecnologia e à ciência pode ser definida antes como uma outra maneira de elaboração do 'real' do que como uma simples transferência. Para este autor o próprio da obra de arte é também ser uma fabricação. Porém, dizer que "a arte é uma fabricação" é outro modo de querer equiparar a arte com os produtos da tecnologia, é um outro tipo de reflexo.

> *El valor, en la doctrina del progreso, se redujo a un cálculo del tiempo: el valor era de hecho movimiento en el tiempo. El estar pasado de moda o estar 'fuera de tiempo' era carecer de valor. El progreso era el equivalente en historia del movimiento mecánico a través del espacio [...]. La máquina era por naturaleza el elemento más progresivo en la nueva economía* (MUNFORD, 1971, p. 202).

A guerra e seu imaginário serão uma temática constante entre os movimentos da vanguarda histórica, entendida em seus aspectos utópicos de transformação do mundo, de destruição dos valores tradicionais. Ao mesmo tempo, os artistas começaram a querer fazer obras que parecessem com os produtos da tecnologia. Fazer um quadro a óleo, mas esse quadro é todo máquina. O mundo antigo está atrás. Uma sensação de renovar tudo, quebrar tudo, destruir tudo. Uma guerra contra os valores tradicionais da arte e da sociedade de então. Contra a velha Itália tradicional e não-modernizada.

Para a doutrina do progresso, o valor é reduzido a um cálculo de tempo. A opinião generalizada da máquina como elemento mais progressivo e inspiração autêntica daquele tempo, e talvez do nosso, colocam em relevo os novos valores culturais modernistas. Isto também pode ser uma hipótese para a condição da Arte Tecnológica de Agora, principalmente naqueles casos em que o que é valorado é o grau tecnológico: o *high-tech*, o *high-tech* ampliado, a contemporaneidade científica, o estado da técnica apenas. Arte qualificada de tecnológica e a arte quantificada por sua tecnologia.

5. Hipergrau Tecnológico e Poesia

Não deveríamos dizer poder da máquina e sim potência da máquina. Potência que não exclui a poesia. Uma potência da máquina que não diz respeito somente ao que é tecnológico, mas também à poesia. Poesia de Herberto Helder? A Poesia Romântica? A Poesia do Filme? A Poesia de Beuys. Por uma nova definição de poesia. Jogar fora a poesia cansada. Porque não está mais de acordo com o tempo em que vivemos. Já não dura mais. Mesmo que por uma poesia mais máquina. Poesia num novo sentido de duração, que pode dizer que o que está três séculos atrás pode ser novíssimo ainda. Não no sentido do remake ou do eterno retorno. Mas porque ainda faz sentido para a produção de um artista específico. Faz funcionar com essa produção de poesia.

Faz muito tempo que já não tem mais sentido privilegiar o que é poético ou o que é tecnológico. Devemos levar em conta o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, tal como no trecho abaixo:

> As máquinas excedem toda a mecânica. Opõe-se ao abstrato no seu sentido ordinário. As máquinas abstratas consistem em matérias não formadas e funções não formais. Cada máquina abstrata é um conjunto consolidado de matérias-funções (philum e diagrama). Isto se vê claramente num plano tecnológico: um tal plano não é composto simplesmente por substâncias formadas, alumínio, plástico, fio elétrico etc., nem por formas organizadoras, programa, protótipos etc., mas por um conjunto de matérias não formadas que só apresentam graus de intensidade (resistência, condutibilidade, aquecimento, estiramento, velocidade ou retardamento, indução, transdução...), e funções diagramáticas que só apresentam equações diferenciais ou, mais geralmente, "tensores". (DELEUZE e GUATTARI, 1997, v. 5, p. 227)

Isso não quer dizer que não existem artistas interessantes trabalhando sobre as questões tecnológicas ou com a tecnologia; o que pretendemos aqui é tirar esse deslumbramento tecnológico, através da importância dada à exibição do dispositivo, somente. Ou mesmo à exibição do funcionamento do dispositivo. Uma ideia seria fazer com que o dispositivo esteja escondido, camuflado, dissimulado numa poesia mais consistente. Esconder a tecnologia – se é que dá para separar a qualidade do *high-tech* da tecnologia para fazer emergir a poesia. Um autômato às avessas.

> Uma obra mais sofisticada tecnologicamente não é uma obra mais artística. A interatividade numérica não engendra forçosamente a arte, ao menos não mais do que a extensão da Internet engendra automaticamente a democracia: nós o sabemos. As tecnologias mudam somente os dados da criação artística, do "trabalho da imaginação criadora", para retomarmos a expressão de Baudelaire. Elas o mudam, entretanto muito profundamente, ao mesmo tempo em que mudam as modalidades de produção e da circulação de sentido (COUCHOT, 2003, p. 303).

Na Arte Tecnológica, a tecnologia e a ciência parecem estar vinculadas, relacionadas, confundidas e hibridizadas, em todos os seus aspectos, com a arte, de modo que, às vezes, não sabemos mais, devido o grau de artificialidade ou de simulação alcançado, onde começa a aparência tecnológica e a tecnologia propriamente dita, o que é artístico e o que é científico em certos trabalhos, o que poderia ser ficção científica e é apenas o começo de uma realidade.

O problema está no *high-tech*, que não se entrega de uma forma simplista à arte do passado, apenas no remake ou no reprocessamento digital de estilos anteriores. A arte não pode exibir o dispositivo ou o funcionamento do dispositivo então? Não quando esse é apenas o jogo contido nessa arte. O jogo deve ser muito

mais risível do que isso. Esse jogo vê a constelação tecnológica antiga e de agora, vê o mundo em que vivemos e vê outros mundos em potência. Vê a poesia de antes e a poesia que pode ser agora. Uma poesia intensa e consistente.

A Obra de Arte não avança nem regride: Transforma-se, Complexifica-se.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia na Arte*: da fotografia à realidade virtual. Porto alegre: Ed. UFRGS, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: ed. 34, 1997.

MUNFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. Madri: Alianza, 1971.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo*: uma poética da modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FRANCASTEL, Pierre. *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Valencia: Fomento de Cultura, 1961.

OZENFANT, Amedée e LE CORBUSIER. *Depois do Cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Vagner Godói

Artista visual e professor. Doutorando e Mestre em Estética e História da Artepelo MAC/USP. Possui graduação em Design Gráfico pela UNESP. Atualmente é professor do IED - Istituto Europeo di Design, nos cursos de Design Gráfico e Moda.

TECNOPASSE: ESTUDO SOBRE O VÍDEO COMO ELEMENTO POTENCIALIZADOR DE IMERSÃO EM AMBIENTES PERFORMATIVOS

Nigel Anderson de Medeiros Ferreira
Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho - nigel.artista@gmail.com

Danilo Nazareno Azevedo Baraúna
Universidade de São Paulo - danilo.barauna@gmail.com

Hosana Celeste Oliveira
Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho - hosana.celeste@googlemail.com

RESUMO
Este artigo é uma análise crítica do trabalho "Tecnopasse", realizado em 2014 na cidade de São Paulo (Brasil), com a proposta de experienciar as interações homem-máquina em uma perspectiva rearticulada dos elementos e procedimentos que geram uma cosmogonia. No contexto deste trabalho instalativo/performático foi construído um ambiente ritualístico onde as entidades tecnológicas pertencentes a esta religião criada para o trabalho - chamada Hackianismo – estabelecem relações com o público através de dispositivos sensores de proximidade com a habilidade de alterar a narrativa das vídeo-projeções, em um diálogo entre os performers, dispositivos e o público imerso neste ambiente por meio da relação dialógica com o elemento audiovisual. Nós analisamos nesta poética o potencial do vídeo como elemento potencializador de imersão no processo destes participantes.

PALAVRAS-CHAVE
Performance. Tecnologia. Audiovisual. Espaço. Ambiente.

ABSTRACT
This article it is a critical report of the development of the work "Tecnopasse" realized in 2014 in the city of São Paulo (Brazil) that has the objective to experience the human interactions through the machine within a rearticulated perspective of the elements and procedures that make up a cosmogony. In the context of this installative / performative work was built a ritualistic environment where technological entities belonging to the religion created for the work - called Hackianism – provide relations with the public through proximity sensor devices, conducting a dialogue between the performers, devices and the audience immersed in the work environment through this dialogical relationship with the audiovisual element. We analyzed from this poetic the video potencial as enhancer element of the immersion process of the participants.

KEYWORDS
Performance. Technology. Audiovisual. Space. Environment

1. Introdução

A construção de trabalhos artísticos que priorizem a existência de uma relação mais aproximada com um público participante, ou participador, é uma

presença indiscutível no âmbito da arte contemporânea. A incorporação sensível, social, motora e mental desse outro indivíduo, que não o artista, no processo de criação de uma obra configura espaço de discussão em constante expansão, e uma das áreas que mostra-se aberta a essas experimentações é a da "Performance Audiovisual Ao Vivo".

Por performance audiovisual ao vivo compreendemos, concordando com Ana Carvalho (2012), "(...) um conjunto de práticas contemporâneas efêmeras que tomam forma nas limitações de um tempo e de um espaço definidos" (CARVALHO, 2012, p. 232). Ainda segundo a autora para que um trabalho seja defendido como performance audiovisual ao vivo faz-se necessária a existência de algumas condições, tais como acontecer em um determinado período de tempo, ter a presença de agentes (performers e público) e ser pautado em um processo de interdisciplinaridade. Nessa perspectiva a performance audiovisual ao vivo incorporaria o que compreende-se por Vjing, Live Cinema, Expanded Cinema e Visual Music. Neste breve estudo, portanto, objetivamos compreender o processo de criação da performance audiovisual *Tecnopasse*, caracterizada como uma performance audiovisual ao vivo, descrevendo seus componentes técnicos e realizando uma análise a partir da relação do elemento vídeo com três variáveis: o performer; o espaço e o participador. Lançamos a hipótese de que essas três variáveis constituem elementos fundamentais para a viabilização do teor imersivo proposto pelo trabalho analisado.

2. O Tecnopasse – Descrição da performance

Em *Tecnopasse* um performer "veste" um dispositivo/sensor no pulso, de onde projetam-se as imagens para o espaço. Este aparato interfere nos movimentos do performer que estão condicionados com as decisões do mesmo, no tempo do acontecimento. O dispositivo que manipula a projeção de imagens durante o *tecnopasse* leva o performer a manter a mão em determinadas posições de modo a conduzir as projeções de acordo com o desdobramento da ação performática. Os movimentos do braço e de todo seu corpo, por sua vez, são estimulados também pela construção sonora, esta realizada em tempo real, seguindo as decisões do performer sonoro.

No que diz respeito a proposta do vídeo da performance, em *Tecnopasse* as imagens são conduzidas a partir do corpo do performer. O performer utiliza um dispositivo no pulso, este ativa determinados vídeos, a partir de uma palavra chave, que é escolhida pelo interator, que são Amor, Trabalho e Saúde. Cada palavra desperta uma reação diferente no performer, e a partir da imposição da mão, que ocorre em uma determinada distância, ocorre o acionamento do dispositivo. A direção é determinada pelo próprio performer e logo em seguida se projetam as imagens no espaço. Conforme a decisão e a palavra-chave escolhida, o performer sonoro inicia sua construção em tempo real. As imagens são projetadas por trás do performer, em frente ao interator, que começa a receber o *tecnopasse*, ouvindo as palavras do performer e se apropriando da significação das projeções.

O dispositivo de *Tecnopasse* foi programado através da linguagem de programação do micro-controlador *Arduíno*[1] para converter proporcionalmente dados referentes a distância de obstáculos em sinais elétricos que acionam um pequeno motor vibratório. Em sua adaptação para a performance *Tecnopasse* o dispositivo foi habilitado para enviar sinais ao computador (via *wireless*) por meio de um módulo *XBEE*[2]*,* porém, como sua apresentação ocorreu em caráter experimental, foram alocados equipamentos auxiliares para substituir o sinal via *wireless* em caso de instabilidade momentânea. Desse modo, a solução alternativa encontrada foi a conexão de um cabo USB ao dispositivo para o acionamento dos efeitos. Através de palavras chave ditas pelo espectador/interator que receberá o *tecnopasse*, o operador de vídeo aciona um vídeo diferente. A distância entre o corpo do interator e o dispositivo vestido pela performer dispara efeitos sobre o vídeo em questão (Fig. 1).

Este trabalho requer uma combinação intrincada de equipamentos altamente complexos, alguns deles exclusivos, foram adaptados através da programação para suas demandas, como é o caso do dispositivo ***No lights, yes move***[3] no qual foi baseada sua concepção, constatamos com isso que a relação homem-máquina e a simbiose tecnológica está fortemente presente em *Tecnopasse,* que as reforçam

[1] **Arduíno** é uma placa micro-controladora que permite a recepção e transmissão de dados digitais. Maiores informações no site: http://www.arduino.cc/

[2] XBEE é um dispositivo utilizado para transmitir e receber dados via wireless. Para maiores informações consultar o link: http://www.digi.com/lp/xbee/

[3] O dispositivo ***No Lights, Yes Move*** foi um projeto que integrou o laboratório de Prototipagem Híbrida, ocorrido na USP entre os dias 17 de março e 30 de abril de 2014. Para maiores informações acessar: http://www2.eca.usp.br/hibrida/index.php/projetos-selecionados/no-lights-yes-move/

através de vários itens presentes na cena como a indumentária dos performers e os objetos cenográficos, além de ser fundamentar em um dispositivo vestível proveniente da cultura "*Do it yourself*"[4];

Figura. 1. Performance *Tecnopasse*, 2014. *Rider* técnico
Fonte: Acervo dos artistas

3.Potencializando e ressignificando o espaço

Para além das inferências que dizem respeito as relações do corpo no espaço da performance, pode-se encontrar da mesma forma as várias contribuições e diálogos que o espaço tem com o corpo, tanto do performer quanto do interator e público, imerso no ambiente instalativo performático.

Para tanto, cabe trazer a luz os fundamentos de Rudolph Laban, coreógrafo, artista e pensador do corpo, no que diz respeito aos estudos de corpo no espaço e harmonia espacial. Laban nos leva ao entendimento de *espaço pessoal,* esta esfera que delimita os limites do corpo do performer, espaço este denominado por Laban como *kinesfera*. Este corpo e seu espaço pessoal na ação performática, seja como

[4] *"Do it yourself"* é uma expressão popularizada pelos jovens *punks* ingleses na década de 1970, e que significa "faça você mesmo". Atualmente na comunidade de desenvolvedores de *softwares* é entendida como a prática de produzir e construir equipamentos e ferramentas destinadas as mais variadas utilidades de forma independente e gratuita, com a utilização de *softwares* livres.

performer, seja como público participante ativo, encontra-se sempre presente em um ambiente construído pelo performer entendido pelo autor como o *espaço geral* ou *espaço cênico*. Portanto um espaço-corpo dentro de um espaço-performance.

A hipótese que levantamos neste artigo consiste na apresentação do vídeo ou projeção de imagens como um potencializador de imersão e incorporador de novos significados no espaço-performance. O corpo quando se move produz imagens espaciais, modifica a materialidade espacial, modela espacialidades. Como aborda Regina Miranda em seu livro Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento:

> "[…] embora usando como representação do espaço a geometria euclidiana, percebe-se que Laban não entendia o espaço como um vazio mas como 'um aspecto escondido do movimento', assim como o movimento era entendido como 'um aspecto visível do espaço" (Laban/Ullmann 1974: 4 apud MIRANDA, 2008, p.25).

Em *Tecnopasse*, encontra-se uma narrativa determinada pelas relações humano-máquina, além das questões que são provocadas a partir da poética despertada no espaço-performance. As visualidades projetadas em vídeo atrás do performer-entidade reforçam no público o entendimento da mensagem que a entidade quer transmitir e auxiliam na consolidação do imaginário, dentro da espiritualidade tecnológica, construída para o espaço-performance e consequentemente num maior estado imersivo deste público no ambiente performático (Fig 2).

Figura. 2: Registro de *Tecnopasse* em, 2014. Autor: Fernanda Duarte
Fonte: Acervo dos artistas

Vale destacar o papel da palavra nesta construção em tempo real do ato performático na obra, que através das escolhas do público também tem sua capacidade de alterar a ação, seja em sua forma escrita em sua forma oral, dentro do diálogo entre performer e público, que escolhe uma palavra-chave que irá acionar determinada projeção para se relacionar com ele no momento do *Tecnopasse.*

Em se tratando da relação performer e dispositivo, na reflexão estética que estamos propondo, encontramos no dispositivo uma forma de manipular a relação de envolvimento e aumentar o nível de imersão do espectador com a obra de arte. Essa aproximação surge no momento em que a performance constrói o espaço do receptor por meio desta ressignificação. Pode-se afirmar, portanto, que o espaço não se constitui de significados prévios mas se organiza a partir da experiência que se tem no próprio espaço, conforme aponta José Miguel Cortés em seu livro *Políticas do espaço: arquitetura, gênero e controle social*, ao afirmar que "os espaços não contêm significados inerentes – na verdade, tais significados lhes são dados mediante as diferentes atividades que os diferentes atores sociais levam a cabo neles." (CORTÉS, 2008, p. 142).

O elemento espaço configura-se, portanto, como o atributo integrador das relações que se estabelecem na performance audiovisual apresentada. Nessa perspectiva, o lançamos a hipótese de que os principais elementos que permitem a aparição de um teor imersivo nesse ambiente performativo referem-se às relações da projeção com o espaço,o performer e o participador.

3.1. Vídeo e Espaço

> *"*Não há um fundo onde as coisas acontecem. Não há um silêncio onde as notas são tocadas, porque aquilo que chamaria silêncio – e que em arte seria espaço – existe como uma coisa*"* (TUNGA, 1994).

O primeiro item importante para a compreensão do caráter de imersão refere-se ao relacionamento do vídeo com seu espaço de instalação, que como preconiza o artista Tunga, não é um elemento neutro onde os eventos acontecem.

No entremeio dessas novas configurações de performance audiovisual, a noção de espaço torna-se móvel. A percepção visual, que torna o mundo possível visualmente, torna esse espaço imagem, é também o principal fator para a

constituição da nossa relação espacial com este mundo. Ver permite-nos o deslocamento consciente no "ao redor", pois estabelece critérios de orientação psíquica visíveis. Portanto, perceber o espaço está intimamente ligado ao deslocamento de nosso corpo no espaço, que por sua vez, está intimamente relacionado ao modo como percebemos as múltiplas variações visuais que nos permitem estabelecer diferenciações de planos tridimensionais.

Este espaço de que falamos, um domínio físico concreto, segue os preceitos euclidianos, como formado por três dimensões: a vertical, a horizontal, e a profundidade, a projeção dos objetos no espaço, o que nos permite a noção de "tridimensionalidade", mas também atribui ao tempo o contexto de uma quarta dimensão que está intrinsecamente ligado à noção de espaço.

Para Margaret Werthein (2001) *espaço* é o lugar onde as coisas (Nós e a realidade e nós como realidade) estão, um conjunto de limites. Em "Uma história do espaço: de Dante à internet" (2001), Werthein constrói um apanhado conceitual de como a noção de espaço veio se instituindo ao longo da história. A autora inicia sua análise a partir da questão religiosa da *Nova Jerusalém*, a busca por um espaço celeste que não existe em nosso espaço-tempo, a grande eternidade prometida pelo antigo cristianismo, para então compreender as tentativas contemporâneas de instituir o ciberespaço como uma "Nova Jerusalém", que só pode existir em uma realidade virtual. Neste espaço virtual, teríamos então a possibilidade de inventar identidades que nos tornariam imortais e visitar espaços sem necessariamente nos deslocarmos fisicamente.

No entanto, o que de fato nos interessa nos estudos de Margareth Werthein é o que ela chama no terceiro capítulo de seu livro de "Espaço Físico". A autora cita o cientista Johannes Kepler (1571-1630) e sua teoria de que o espaço celeste antes citado é nada mais do que uma continuação do domínio físico concreto, onde habitamos enquanto matéria. Esses estudos vêm a ser historicamente corroborados por Isaac Newton (1643-1727) em sua fala a respeito da *Lei da Gravitação Universal*, quando propõe que o movimento dos astros que supostamente habitariam um "espaço celeste", na verdade eram massas físicas em movimento e, portanto, também integravam o domínio físico da existência.

Segundo Werthein a partir final do século XVIII passamos de uma visão dualista do espaço (corpo e alma; espaço físico e espaço celeste) para uma visão monista, uma imagem de mundo puramente fisicalista. Neste contexto de cunho extremamente fisicalista, Albert Einstein (1879–1955) propõe o estudo que até hoje subsidia diversos campos de conhecimento, a "Teoria da Relatividade". A noção de espaço transformou-se então em um aparato teórico que estabelece caminhos para se pensar o espaço como algo não absoluto, mas existente a partir das possíveis percepções que as massas que compõe o universo e o tempo em que elas existem (também não-absoluto) podem estabelecer em função de um deslocamento físico que leva em consideração a velocidade, portanto tempo, e a relação entre um corpo e outro. As teorias da física moderna tornaram o espaço habitável pelo ser humano um conceito móvel e ainda mais ampliado, nos conscientizando historicamente da noção de relatividade dos próprios fatos e conceitos que constituem a natureza humana.

Nessa discussão referente à obra *Tecnopasse*, o interstício vídeo – espectador – espaço físico está também interligada a um campo visual útil, designando a região entorno de um ponto fixo na qual o sujeito recolhe informações espaciais e de localização. Um complexo é instalado ao entendermos que a percepção visual permite a percepção das formas que por sua vez permite diferenciarmos planos espaciais. A relação figura-fundo é um dos principais facilitadores dessa compreensão.

O vídeo torna-se, portanto, uma mediação entre o domínio do espectador e o domínio da realidade (a qual o espectador, logicamente, não está deslocado), o que Jacques Aumont (1993) propôs denominar como *espaço plástico*. Essa realidade contemporaneamente caminha para o que Suzete Venturelli (2004) chama do contexto de arte do *espaço-tempo-movimento,* como aquela que "nasce da união entre a criação artística e a tecnologia (...) é a arte mais efêmera de todas (...) da ação e do dinamismo" (VENTURELLI, 2004, p. 23). Assim, pensamos o movimento como o passar de um ponto a outro no espaço, sendo este infinitamente divisível e, portanto, estando o movimento determinado em seu percorrer, torna-se também divisível. O critério de percorrer um espaço físico em função de uma imaginação (criação e codificação de imagens) passa então a tomar um corpo conceitual e se inserir de maneira concreta no sistema de produção em arte. Esses novos adventos

tecnológicos são os principais motivadores da consciência de uma interatividade efetiva entre obra e espectador. O surgimento da fotografia, posteriormente o cinema, o vídeo, e a arte computacional tornam o espectador um atuante de outra conjuntura perceptiva em arte.

Nesse sentido, Christine Mello (2008) propõe uma metodologia de análise das extremidades do vídeo baseando-se no estudo não de especificidades, mas na possibilidade de provocação do entrelaçamento dos códigos, processos e linguagens atuais, o que a autora posiciona como uma condição pós-midiática.

Para a Mello, o vídeo tornou-se a prática midiática que opera as maiores transformações na produção imagética contemporânea. Estabelece as noções do vídeo em momentos de *desconstrução* das práticas audiovisuais tradicionais, *contaminação* com os aspectos sensoriais de outras linguagens no campo da arte, como a performance, o teatro, a dança, o cinema, as ambientações e o *compartilhamento* deste em diversos meios que o tornam mensagem, a partir desta

mesma noção de contaminação. Estes três conceitos tornam possível o estudo do vídeo em suas extremidades, e podem ser os meios pelo qual estabelecemos as conexões entre os elementos de uma mesma situação imagética. Vivemos um contexto dominado pela noção da *artemídia*, designando

> "formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervém em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas" (MACHADO, 2007, p. 20).

A obra passa então a ser entendida como um fluxo de informações que tem seu significado intrinsecamente definido pelo contexto em que ela está instalada. É importante compreender que a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo e, portanto, anular a presença da televisão, da câmera fotográfica, do computador, da internet, e suas relações com a cultura de massa seria um ato imprudente. Enquanto máquinas semióticas, esses aparelhos tornam possível a produção de imagens que abrigam o potencial de desviar o sentido convencional de representação.

As condições de surgimento do que se convencionou chamar "instalação" rememoram justamente às tentativas poéticas de um experimentalismo no que diz

respeito à introdução conjunta de novos materiais no campo da arte e de uma nova relação perceptiva com o espectador em experiência com a obra no contexto de *espaço-tempo-movimento,* o que desemboca em uma série de práticas que aparecem em constante estado de mutação e hibridação, como é o caso do *Tecnopasse.*

Nestes trabalhos, é a instituição das bordas visuais em imagem no sentido planar, bidimensional, quem torna magicamente possível uma construção tridimensional em profundidade de campo, criando diferenciações entre planos e objetos a partir de critérios compositivos como iluminação, contrastes, saturações. No espaço real de três dimensões as relações de bordas visuais são instituídas não mais apenas no campo da imaginação, mas em um território real de relações físicas entre a matéria-imagem (vídeo) instalada em um espaço e objetos que instauram também significações poéticas nessa realidade física.

Para o filósofo Nelson Goodman uma obra de arte assim o é em qualquer instância, no entanto só funciona como obra de arte no momento em que é instaurada em determinado espaço e estabelece comunicação com o público, ou seja, um trabalho que nunca tenha estabelecido essa comunicação embora seja uma obra de arte não funciona como tal.

Na teoria da arte de Goodman o funcionamento estético é de fundamental importância, incorporando neste sentido trabalhos de arte que se apropriam de objetos que não foram produzidos especificamente para fins artísticos, mas que a partir da proposta passam a funcionar com esse propósito. É justamente esse momento em que um objeto passa a funcionar como obra de arte que Goodman chama de instauração.

Portanto, a instauração é o próprio momento em que a imagem entra em distensão no espaço. Ao distender-se torna este espaço imagem, na medida em que a percepção é visual, e esta essencialmente espacial, portanto, retoma a idéia do deslocamento do corpo como critério primordial para a própria compreensão desse processo enquanto espaço imagético.

Localizamos a obra *Tecnopasse* no contexto da ampliação dos campos específicos da produção em arte, como propôs Rosalind Krauss (1979) a respeito

das novas concepções à que o termo escultura foi incluído na passagem para o pós-modernismo.

Em seu célebre texto "A escultura no campo ampliado", Krauss cita o artista Barnett Newman e sua declaração de que a "Escultura é aquilo com que você se depara quando se afasta para ver uma pintura". Neste sentido, o pensamento escultórico passa a compreender a condição espacial negativa, ou seja, aquilo que é não-paisagem, que existe na ocupação do espaço vazio, na relação espacial entre os objetos existentes no espaço físico real, no momento em que dilata este e incorpora o estar no espaço e a relação com o vazio como características da produção escultórica contemporânea.

Na interface imagem-espaço o vazio escultórico torna-se o próprio diálogo entre essas instâncias, é modelo de pensamento unificador entre elementos distintos, em distintos espaços, mas em contígua significância.

3.2. Vídeo e Performer

Para além do espaço enquanto dimensão física, o vídeo estabelece conexões com os performers que dirigem as ações a serem realizadas no ambiente. No campo da performance, esta relação do vídeo no processo de criação e ação performativa traz uma gama maior de possibilidades para estes corpos, que acabam por reconfigurar-se dentro deste ambiente.

Em *Tecnopasse,* esta reconfiguração ganha ainda mais elementos ampliadores de potencialidades corporais por meio da acoplagem dos dispositivos sensores que permitem a manipulação destes vídeos, tornando assim imprescindível ao performer um estado mais consciente e um domínio das visualidades projetadas na ação, por meio de seus movimentos.

Neste contexto, os elementos audiovisuais dentro da obra tornam-se corpo no performer, a partir do momento em que este corpo tem consciência e estabelece uma relação dialógica com os vídeos por meio da ação performativa e dos dispositivos de manipulação, em um processo de *incorporação (embodiment)*[5].

[5] Tradução literal do termo *embodiment,* que significa incorporação, personificação, que configura um conceito apresentado por Francisco Varela, Evan Thompson e Elanor Rosch num estudo publicado pela primeira vez em 1991, The embodied mind: cognitive science and human experience.

Os conceitos de incorporação, que se iniciaram com inspiração na filosofia de Merleau-Ponty, tem influenciado fortemente diversas áreas do conhecimento, das ciências cognitivas até as artes, com autores como Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, George Lakoff e Mark Jhonson. Para nosso artigo, adotamos as contribuições de Varela, Thompson e Rosch para nos ajudar a compreender o vídeo como um elemento que faz parte do corpo do performer, por meio deste processo.

Cabe enfatizar também a importância da escolha do vídeo e o sensor e não outras linguagens e dispositivos em sua relação com o performers para a construção do ambiente conceitual, reforçada por Ivani Santana, quando aponta que

> a relevância está em notar que estas condições momentâneas não podem separar aos artefatos tecnológicos do ambiente conceitual ao qual pertence. O interesse de uso não está apenas no dispositivo, mas também na forma de pensar e organizar o mundo que ele carrega. (SANTANA, 2006, p.41).

Encontramos no vídeo, portanto, o melhor lugar para a construção desta narrativa que traça um diálogo direto com eles dentro do contexto criado para a obra. Sua construção foi pensada pelos performers para atender a cada uma das possíveis escolhas feitas pelo público dentro da ação performativa, sendo esta uma ação incorporada [6] do elemento vídeo.

3.3. Vídeo e Participador

O terceiro aspecto refere-se ao relacionamento entre vídeo e o participador (público participante). Importar levantar como questão o fato de que esse relacionamento acaba acontecendo em um segundo nível, já que seu potencial de imersão desenvolve-se a partir de uma imagem que é primeiramente manipulada pelo performer.

Propomos pensar em uma situação de “iminências performáticas”, onde esses agora participadores são incitados a certas práticas que os incluem nesses ambientes construídos de modo a posicionar ações que os tornam objeto potencial

[6] O termo “ação incorporada”, juntamente com o de “mente incorporada”, está presente na mesma obra já citada. Trata-se de compreender esta ação (processos sensoriais e motores) que incorpora as experiências do corpo em seu processo cognitivo, o que neste caso envolve a relação do corpo com o vídeo, visto que, segundo os autores, a percepção e a ação não se dissociam na cognição vivida.

do que poderíamos chamar performance. Embora a consciência desse processo por parte dos participadores não seja totalmente apurada, os artistas propositores dessas situações têm plena convicção do papel desses corpos no espaço. Essas obras "[...] implicam novas relações com o público, sendo ele participador a partir de proposições deterministas da obra ou da própria ausência de público de arte, passando este a ser atuante ou agente realizador" (GANZ, 2008, p.163).

Estes artistas caminham em direção a uma maior preocupação em incluir o corpo sensível, corpo performático, como constituintes essenciais para o desenvolvimento de suas poéticas. Exatamente neste ponto os estudos de Hans Belting tornam-se essenciais, ao defender que as imagens antes de serem signos, ou seja, de representarem algo, são essencialmente imagens, visíveis. Vilém Flusser define a imagem como o mediador reflexivo entre homem e mundo. Mas qual a mídia primária dessa mediação se não o nosso próprio corpo? Então seria esse corpo mídia primária também imagem?

Nessa perspectiva de pesquisa, falamos de um corpo contemporâneo que está cada vez mais infiltrado no território da produção em artes visuais. Ações que são reflexos de corpos pensantes, de corpos-imagens, vidente e visível. Na procura desse corpo-imagem, artista e participador encontram a si mesmo em potencialidade performática. Na relação com a mídia do vídeo, o corpo torna-se objeto de narcisismo categórico ao se expor poeticamente para que assim possa ser desfrutado e experienciado pela presença do outro no espaço-tempo em que se fazem presentes suas contiguidades enquanto imagem.

Em se tratando da interatividade entre o participador e o vídeo, encontramos em *Tecnopasse* uma relação de interdependência, onde o participador, juntamente com o performer, tem autonomia para alterar as características do vídeo projetado, ao imergir nesta realidade construída, com uma participação intrínseca.

Esta interação interna do público só é possível por conta da realidade construída pelos artistas da obra, criando o que Cláudia Gianetti (2006), em seu livro *Estética Digital: sintopia da arte, ciência e tecnologia*, vai chamar de um *endossistema*, dentro desta *endoestética.*

> "Esta proposta de transformação do observador em um *interator* interno, que participa num modelo de mundo construído artificialmente, jogam com a idéia (ou simulacro) de que a pessoa

> pode introduzir-se além da interface humano-máquina [...]. À estética da simulação soma-se, neste tipo de obras interativas, a endoestética: o *interator* desempenha uma função dentro da obra, compartilha uma experiência espaço-temporal no interior do sistema; a obra se apresenta como a simulação de mundo peculiar, um endossistema." (GIANETTI, 2006, p.185)

Desse modo, o participador de *Tecnopasse*, imerso neste modelo de realidade construída, endossistema, passa a compreender melhor as relações humano-máquina, questionadas na poética da obra. Dentro deste contexto o video tem um grande papel na construção desta realidade e no desenvolvimento desta relação com o participador, via performer e via dispositivos de manipulação.

Conclusão

Ao apresentar o processo criativo e discutir o potencial imersivo da performance audiovisual Tecnopasse, nos preocupamos em delinear os elementos que permitem o surgimento de um caráter participativo instaurado pela presença da imagem em vídeo.

Essa presença torna-se essencial para delimitar o tipo de interação que o participador terá com o ambiente no qual se encontra. A relação desenvolve-se do participador para o performer e, então, do performer para o vídeo. A interação com a imagem ocorre, portanto, a partir da mediação de um corpo performer dotado de tecnologias que possibilitarão a modificação da narrativa em vídeo projetada no espaço.

O fato do público participador não ter a prerrogativa de modificação direta da imagem em vídeo atribui ao performer um papel fundamental de escolhas, arranjos de possibilidades. Acreditamos que a análise de casos, como a obra Tecnopasse, torna-se fundamental para entender como acontecem esses mecanismos de escolha e como esses interferem no potencial imersivo de um trabalho.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A Imagem.* 13ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 1993.

CORTÉS, José Miguel. *Políticas do espaço:* arquitetura, gênero e controle social. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

GANZ, Louise. Paisagens e experiências. *Revista Concinnitas,* Rio de Janeiro, v. 2, nº 13, p. 162-175, 2008.

GIANNETTI, Cláudia. *Estética Digital:* sintopia da arte, a ciência e a tecnologia**.** Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

LABAN, Rudolf. *O Domínio do Movimento***.** 3ª ed. Tradução Anna Maria Barros de Becchi; Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

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

MIRANDA, Regina. *Corpo-espaço*: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SANTANA, Ivani. *Dança na cultura digital***.** Salvador: EDUFBA, 2006.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *A mente incorporada*: ciências cognitivas e experiência humana. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VENTURELLI, Suzete. *Arte:* espaço_tempo_imagem. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

WERTHEIN, Margaret. *Uma história do espaço:* de Dante à Internet. Tradução de Maria Luiz X. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Nigel Anderson de Medeiros Ferreira

Mestrando em artes na Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, formado em artes visuais pela Universidade Federal do Pará com pesquisas e produções com ênfase nas interfaces entre o audiovisual e a dança com mediação tecnológica. Atualmente é bailarino e pesquisador no Instituto Caleidos e membro do GIIP - Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia.

Danilo Nazareno Azevedo Baraúna

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Bacharel e Licenciado em Artes Visuais (UFPA). Integrante do Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia – GIIP (IA-UNESP)

Hosana Celeste Oliveira

Artista e doutoranda em Artes no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP, SP); possui Graduação em Artes Plásticas e Mestrado em Multimeios, ambos pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Sua pesquisa atual é dedicada a estudar interfaces computacionais biosensíveis. É pesquisadora do Grupo Internacional e Interinstitucional em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia – GIIP.

PINTURA-PIXEL: REFLEXÕES ACERCA DA PRODUÇÃO PICTÓRICA E DA IDENTIDADE NA ERA DA TECNOLOGIA DIGITAL

Karin Yngrid Schmitt
Instituto de Artes da UNESP – schmyntt@gmail.com

RESUMO
Este artigo tem como proposta a abordagem de meu processo de criação pictórica e a realização de considerações acerca de minha própria poética artística. Ademais, propõe estabelecer uma relação entre minha produção e a reflexão acerca do tema da identidade e da pintura contemporânea, além da criação, fruição e compartilhamento da imagem na era digital. Por fim, visa dialogar com a obra teórica de alguns autores, tais como Cecília Almeida Salles, Rosalind Krauss e Lev Manovich.

PALAVRAS-CHAVE
Analógico. Digital. Identidade. Pintura. Poética.

ABSTRACT
This article proposes the approach of my pictorial creation process and to make considerations about my own artistic poetics. Furthermore, it proposes to establish a relationship between my production and the reflection on the topic of identity and contemporary painting and the creation, enjoyment and sharing of the image in the digital age. Finally, it seeks dialogue with the theoretical work of some authors, such as Cecilia Almeida Salles, Rosalind Krauss and Lev Manovich.

KEYWORDS
Analogical. Digital. Identity. Painting. Poetic.

1. Introdução

A proposta do presente artigo consiste em refletir sobre minha atual pesquisa de mestrado, que consiste na extensão de um processo que se iniciou durante o trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais na Universidade Estadual Paulista (UNESP) em 2013 e visou realizar o estudo e a discussão de minha própria produção pictórica desenvolvida ao longo de 6 anos, demonstrando e justificando, ao longo dos capítulos, as diferentes mudanças no meu pensar e fazer artísticos.

O trabalho em questão abordou como, a partir de vivências e contatos com outras influências e diferentes obras de artistas, pude expandir meu repertório, transformar meu gesto artístico e permitir-me atuar em diferentes áreas, transitando entre a esfera digital e analógica no âmbito da pintura (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3 e Fig. 4).

Esta elucidação sobre o meu percurso criativo teve como apoio a demonstração e comparação entre obras finalizadas, cujos conceito, proposta visual, discurso, poética e técnica foram destrinchados e discutidos.

Fig. 1 *Sem título*, 2013
Pintura digital (dimensões variáveis)

Fig. 2 *Sem título*, 2013
Óleo sobre tela e edição digital (dimensões variáveis)

Fig. 3 *Sem título*, 2014
Pintura digital (dimensões

Fig. 4 *Autorretrato*, 2014
Pintura digital (dimensões variáveis)

Assim, proponho em minha atual pesquisa dar continuidade à investigação do meu processo de criação pictórica, procurando, desta vez, realizar reflexões mais aprofundadas acerca do tema da pintura contemporânea, do problema da identidade e, por fim, da criação, fruição e compartilhamento da imagem na era da contemporaneidade, relacionando-os a minha poética artística e a maneira como eu lido e crio nos suportes citados.

Luke Smythe, em seu *artigo Pigment vs. Pixel: Painting in an Era of Light-Based Images* (2012), comenta que, durante os últimos 20 anos, vem ocorrendo uma mudança de paradigma, induzido pelas tecnologias digitais nos processos de produção e distribuição de imagem, equivalente ao surgimento da fotografia em meados do século XIX. Isto, consequentemente, está ajudando a acelerar uma já existente transição, iniciada no século XX, de criação de imagens com pigmentos para a criação de imagens com luz e pixels.

A história da produção de imagens imateriais não é algo novo ou particular da era contemporânea, porém, ela é facilitada pela integração de uma série de tecnologias digitais de criação de imagens e uma maior exposição aos dispositivos de tela com as quais estão associados atualmente. Nas últimas duas décadas, a disponibilidade dessas tecnologias tem estimulado uma democratização da produção de imagens imateriais, que tomou a linhagem de desenvolvimento baseada em cinema, TV e vídeo para um novo nível de penetração na vida diária (SMYTHE, 2012).

Assim, mais uma vez, a pintura tem sido confrontada com o desafio de reinventar-se, desta vez em diálogo com formas de imagens em que o “pigmento tinta” vem, cada vez mais, dividindo seu papel com o “pigmento luz”. Esta arte, nascida do casamento entre arte e tecnologia, talvez seja a mais efêmera de todas: a arte temporal. Imagens digitalizadas no computador, depois editadas, montadas, apagadas ou embaralhadas, dão a impressão de levar a um colapso as fronteiras normais de passado, presente e futuro (RUSH, 2006).

2. Desdobramentos e problemáticas

A escolha de continuar abordando e pesquisando o meu próprio fazer artístico não foi aleatória, pelo contrário: tem o propósito de ser parte de uma

reflexão. Penso que a investigação do processo criativo de um artista seja extremamente válida no que diz respeito ao desenvolvimento de uma crítica e, para elucidar este pensamento, volto-me, uma vez mais, para o meu trabalho de conclusão de curso.

O trabalho que desenvolvi em 2013 foi um breve e tímido estudo sobre o meu caminhar artístico ao longo de pouco mais de meia década, porém, essa investigação não foi um fechamento ou um encerramento do assunto, já que “o processo de criação está sempre em movimento, continuidade e em estado de construção, suprindo as necessidades e os desejos do artista” (SALLES, 2008, p. 57). Esta ideia, aliada ao “sentimento de procura nunca plenamente alcançado” (SALLES, 2008, p. 59), são um dos fatores que me impulsionam a continuar minhas pesquisas no eixo de processos de procedimentos artísticos.

Além disso, como ainda pontua a autora, a obra em criação é como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, envolvendo as relações do artista com a cultura, na qual está inserido. A criação, assim, alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo. Desta forma, esta pesquisa é válida não somente como uma reflexão pessoal, que se encerraria em torno de um ambiente individual e isolado, mas, principalmente, como uma reflexão acerca da criação pictórica na era contemporânea.

A pintura, minha principal expressão, apresenta algumas contradições interessantes, como toda criação artística: ela é apresentada como uma "expressão direta" do eu interno, que tem uma relação franca com o gesto do pintor, mas, ao mesmo tempo, é inevitavelmente influenciada por referências externas, nunca sendo puramente autônoma. A pintura responde a um mundo imagético de um tempo particular, e reflete sobre como o artista pensa e se relaciona com este mundo, fornecendo um registro dessas relações. Ela continuou porque o mundo continua e, à medida que novos sistemas imagéticos são inventados, novas formas e técnicas são desenvolvidas para responder a esses novos ambientes (WINN, 2014).

Assim, em meu trabalho, consigo enxergar a tecnologia como uma destas novas formas (e influências). Michael Rush (2006) comenta sobre como o novo poder que a tecnologia digital confere à imagem a torna infinitamente maleável: se

antes a informação visual era estática (no sentido de que a imagem, embora passível de edição em filme, era fixa), hoje a imagem, uma vez transferida para a linguagem digital no computador, transforma-se em “informação” – e todas as informações podem ser manipuladas.

Em se tratando do tema da criação pictórica, muito se discute que parte do poder de comunicação de uma pintura está na incapacidade de ser assimilada pelo meio digital (WINN, 2014). Enquanto elas podem fazer parte da cultura da produção de imagem, as pinturas mais interessantes são aquelas que, justamente, não são capazes de serem apreciadas somente através de uma tela plana ou uma reprodução impressa. É a própria materialidade da pintura, e da maneira que ela se revela em pessoa, que a transforma em um tipo totalmente diferente de sistema de informação; desta forma, o conteúdo da pintura não residiria na imagem, mas em sua construção e materialidade.

Existe um senso comum de que a pintura plástica, material, é particularmente boa em capturar esse processo de criação e de que a pintura digital nega a forma, em particular a capacidade da forma em tornar-se conteúdo – ou, em outras palavras, de que a “imagem digital resulta não do movimento de um corpo, mas de um cálculo” (LÉVY, 2011, p. 50) ou de que “imagens digitais, para existir, não têm nenhuma necessidade de uma relação analógica com seu tema” (BOURRIAUD, 2009, p. 97). Estes pensamentos são particularmente perigosos, pois ignoram o fato de que forma e conteúdo são um fenômeno único (portanto, inseparável) e desconsideram completamente a complexidade do processo criativo do artista e seu envolvimento com a criação, limitando a imagem final a meros pixels e códigos computacionais.

Assim, este trabalho se faz importante por abordar a problemática da materialidade na pintura, mas não só por isso; uma das muitas questões que esta pesquisa propõe discutir não é se a pintura digital é superior à analógica ou vice-versa (essa discussão, de fato, é irrelevante nesse trabalho, uma vez que eu mesma realizo produções pictóricas em ambos os suportes), mas, sim, destacar a importância da *poética*, do *gesto* e do *olhar* do artista, que prevalecem e se mostram presentes em todos os meios de produção, sejam eles digitais ou analógicos, e como cada suporte acarretam em uma leitura diferenciada do trabalho – justificando

também o porquê da abordagem de minhas produções pictóricas se mostrar tão importante para este estudo.

Desta forma, com relação ao desenvolvimento de minha produção pictórica, ainda em processo, em primeiro lugar pretendo, ao longo do primeiro e segundo ano do mestrado, realizar pinturas a fim de utilizá-las como apoio e referência em meus estudos. Ainda não está completamente decidido se esta produção será constituída unicamente na plataforma digital ou se ela se iniciará no suporte analógico e se encerrará no digital – porém, é certo que serão utilizados os softwares Adobe Photoshop e Corel Painter e uma mesa digitalizadora (tablet) neste processo (Fig. 5 e Fig. 6).

Fig. 5 *Estudo I*, 2015
Pintura digital (dimensões variáveis)

Fig. 6 *Estudo II*, 2015
Pintura digital (dimensões variáveis)

Além disso, com relação ao tema, estas obras irão orbitar a esfera dos retratos. Em minha produção, o retrato sempre foi algo muito dominante e recorrente, estando presente em, praticamente, todas as minhas pinturas – sejam analógicas ou digitais. O retrato continua a ser um elo privilegiado entre a razão e o espírito mágico, que não abandona a humanidade. Isso porque o retrato tanto se entrega ao olhar do observador como o observa atentamente, o que pode ser ao,

mesmo tempo, reconfortante e ameaçador. Nossa existência é transitória e subjetiva e penso que esta é a condição que cada retratista tenta absorver, sendo o retrato, portanto, uma luta contra a condição mais conturbada da nossa humanidade: nossa temporalidade.

No meu caso, é curioso como esta tentativa de luta contra a temporalidade se faz presente em um trabalho que se utiliza, também, de um suporte em que, em muitos casos, esta noção de tempo, lugar (e, consequentemente, identidade), não existe. Este paradoxo, aliás, é um dos pontos que vou procurar explorar em minha produção pictórica.

Acredito que uma das formas de acentuar o diálogo da minha produção com essa problemática e com a poética da produção digital e o processo de criação pictórica no suporte digital são as experimentações em vidro, acrílico e acetato que venho elaborando. Para cada pintura utiliza-se, em média, 15 a 20 placas de vidro (ou acetato), sendo que cada placa contém fragmentos impressos da obra (Fig. 7) que, ao se unirem (com um ligeiro espaçamento, de aproximadamente 1,5 cm, entre elas), constituem a peça final, que será iluminada por uma luz artificial. O resultado é uma imagem com aparência desconstruída e fragmentada, em que não há, especificamente, uma única imagem, mas um conjunto de pinceladas, cores, traços e camadas que, unidos, formam uma composição.

Fig. 7 Captação das diferentes camadas que compõem a pintura digital para, posteriormente, serem transferidas para placas de vidro, acrílico ou acetato.

Assim, conforme venho avançando em minha produção, percebo que têm surgido alguns questionamentos intrínsecos e inevitáveis que há a necessidade de elucidar. Alguns deles giram em torno do que é, afinal, pintura contemporânea, como a tecnologia interfere ou dialoga com essa produção e, por fim, qual é o sentido da produção de retratos nos dias atuais – e como este tipo de produção está relacionado ao problema da identidade.

3. Pintura contemporânea e tecnologia digital

Ao falarmos de pintura contemporânea, de início já nos deparamos com uma problemática, que é, justamente, a definição do que é essa contemporaneidade. O termo “contemporâneo” se refere ao agora, em forte oposição a um momento em algum tempo passado ou futuro. Porém, algumas dificuldades residem no termo “agora”, já que ele não pode significar somente o "presente imediato" sendo, portanto, algo ambíguo e aberto – desta forma, “agora” pode significar desde um "imediatamente" até "este ano" ou "nos últimos dez anos", indicando que “a palavra ‘contemporâneo’ não possui um significado claro e neutro” (BOGH, 2010, p. 28).

De fato, em minhas pesquisas e diversas leituras sobre o assunto, não identifiquei um consenso geral acerca do momento exato do início da pintura contemporânea entre os diversos autores que abordam o tema, mas fica claro em todas as obras literárias que determinados períodos e fatos ocorridos ao longo do século XX modificam a forma de ver e fazer pintura e é esta modificação que influencia definitivamente, se não determina, o modo de produção pictórica atual.

É a partir do Cubismo que a obra de arte é concebida como realidade concreta e material em detrimento da representação e da aparência e esse esforço para que o conteúdo da tela fosse além da tinta definiu o caminho para muitos artistas do século XX, principalmente durante o Expressionismo Abstrato.

Paul Vogt (1981) comenta que, a partir do Expressionismo Abstrato, a pintura foi reavivada novamente por meio de uma mistura, um híbrido de ações e, ao mesmo tempo, o conceito tradicional do que é uma imagem também se modifica. O pintor não estava mais trabalhando em direção a um objetivo pré-programado: uma imagem. O que ele tem a fazer agora permanece em aberto: uma ação. Realizada aos seus limites, a imagem era nada mais, nada menos, do que o registro de como

um homem, um pintor, podia dar vazão às forças dentro dele. Assim, a "arte" da pintura foi negada em favor da ação e a produção pictórica, portanto, tornou-se experimental, em vez de simplesmente teórica e inefável.

Desta forma, se há uma dificuldade em encontrarmos um consenso de quando é o início da pintura contemporânea, como eu havia mencionado anteriormente, em compensação, há uma vasta quantidade de autores que concorda que essa nova maneira de ver e produzir uma obra pictórica é o que divide a arte moderna da contemporânea.

Barry Schwabsky (2002), por exemplo, descreve o Modernismo como um período de clareza de objetivos, no qual os artistas e vanguardas definiram novas possibilidades para a arte sem precedentes históricos. Já a pintura contemporânea caminha para uma individualização da pesquisa conservando, mesmo que de maneira fragmentada, padrões estabelecidos pelo Modernismo. Assim, a busca recente pela maneira de fazer seria decorrente de uma procura obsessiva dos artistas pelo estilo pessoal.

Marco Giannotti (2008) complementa esse pensamento destacando que, na arte contemporânea, a relação entre a obra e o observador se transforma por completo e que fazer arte se torna um processo, onde o que importa é uma ideia a ser seguida. O artista passa, então, a manipular imagens pré-existentes, surgindo daí uma investigação sobre a natureza do signo e os elementos específicos da pintura como linguagem: “ao invés de copiar a realidade, a colagem permite a incorporação de pedaços de mundo na própria obra” (GIANNOTTI, 2008, p. 43).

Segundo o autor, se no Cubismo Braque e Picasso integravam em seus quadros objetos do cotidiano, muitas obras contemporâneas ainda continuam a jogar com a colagem como uma maneira de dissolver a noção de autoria e esse processo se acentuou recentemente com o surgimento das novas tecnologias, como o computador. Hoje em dia, é possível manipular imagens com uma incrível facilidade e esta ação está cada vez mais rápida e fragmentada.

Assim, este ato, que revolucionou a arte moderna, aparece de forma mais presente na pintura recente, em que colar e juntar é algo que fazemos o tempo todo com o computador. “Se a arte moderna foi profundamente influenciada pelo cinema,

[...] a arte contemporânea tende para o computador com sua incrível capacidade de transformar as imagens" (GIANNOTTI, 2008, p. 45).

Lev Manovich (2000) reforça este pensamento pontuando como programas de *software* permitem que novos designers e artistas criem novos objetos de mídia e como, ao mesmo tempo, atuam como mais um filtro que molda a imaginação. Além disso, o autor também comenta que, independentemente de o designer ou artista estar trabalhando com dados quantitativos, texto, imagens, vídeo, 3D ou suas combinações, ele emprega sempre as mesmas técnicas – copiar, cortar, colar, transformar, empregar filtros – e que essas operações não são apenas restritas ao *software*, mas, sim, formas gerais de trabalhar, pensar e existir na era da tecnologia digital.

Posto isso, falar sobre pintura significa falar em uma visualidade expandida, na qual essa ampliação pode ocorrer também pelas questões conceituais que a obra aborda, pelo hibridismo da pintura com outras linguagens e pela utilização dos recursos tecnológicos no planejamento e na execução do trabalho, área na qual minhas produções artistas estão inseridas. Pintar na era da imagem técnica significa pintar em um mundo completamente permeado por imagens fotográficas, videográficas e digitais, no qual "a realidade é percebida como um fluxo imagético constante e interminável" (BORGES, 2010, p. 24).

4. Retratos e o diálogo com a identidade

Uma das definições mais comuns do que consiste um retrato seria o de que é uma representação ou delimitação de uma pessoa, especialmente da face, por desenho, pintura, fotografia, gravura, etc.; em outras palavras: uma semelhança. Algumas raízes semânticas do termo anexam à ideia de semelhança: por exemplo, a palavra italiana para retrato, *ritratto*, vem do verbo *ritrarre*, significando tanto "retratar" e "copiar ou reproduzir". No entanto, esta definição simples desmente as complexidades do retrato.

Shearer West, em sua obra *Portraiture* (2004), comenta que os retratos não são apenas semelhanças, mas obras de arte que representam como a ideia de *identidade* é percebida, representada e entendida em diferentes épocas e lugares. A "identidade" pode abranger o caráter, personalidade, posição social, relações,

profissão, idade e sexo do sujeito retratado. Essas qualidades não são fixas, mas são expressivas das expectativas e circunstâncias do momento em que o retrato foi feito, em que os aspectos da identidade não podem ser completamente reproduzidos, apenas sugeridos ou evocados.

Por essa relação com semelhança e identidade, o retrato também se distingue de outras categorias de arte, como paisagem e natureza morta. Todos os retratos mostram uma visão distorcida, ideal, ou parcial do modelo, mas o retrato como um gênero da pintura está historicamente ligado à ideia de *mimesis*. Essa associação putativa do retrato com cópia e imitação, entretanto, muitas vezes levou essa forma de arte “sofrer de um baixo status”, especialmente durante o Modernismo (WEST, 2004, p. 13).

O período do século XX trouxe consigo alguns catalisadores de mudança, como a rejeição da *mimesis* e de associações de retratistas amarrados às tradições de representação do passado, além de grandes mudanças sociais que também inspiraram novas formas de ver os papéis do homem na sociedade, levando a um impacto sobre a forma como os artistas utilizavam o retrato para representar o indivíduo em seu mundo. Assim, os retratos, segundo alguns autores da época, como Clive Bell, deixariam intocadas as nossas emoções estéticas, pois não são suas formas, mas as idéias ou informações sugeridas ou transmitidas por suas formas que nos afetam (BELL, 1987).

É somente nas últimas três décadas do século 20, a chamada era "pós-moderna", que as questões de identidade pessoal e de como essa identidade é construída e entendida retornam à vanguarda da prática estética. A cultura visual pós-moderna tem explorado as relações entre individualidade e, por parte dos artistas, tem havido uma maior auto-consciência sobre as implicações da idade, sexo, etnia, nacionalidade, e outros sinais de identidade. Desde a década de 1970, muitos artistas descobriram que a melhor maneira de lidar com o problema da identidade é retornar a uma forma de retrato mimético (WEST, 2004). Os artistas, assim, acham útil aproveitar o poder evocativo da face e do corpo, mas ao invés de adotar convenções padrão de pose e expressão, eles tratam essas práticas de maneira lúdica, irônica ou paródica. É nesse cerne, portanto, que se encontra a minha produção.

5. Considerações finais

Apesar do presente trabalho ser um projeto em processo e, portanto, passível de alterações, podemos destacar três pontos para refletirmos. O primeiro é o de que, obviamente, a prática da pintura no século XXI não é a mesma do século XX. O mundo da arte contemporânea caracteriza-se como um fervente e espaçoso motor pluralista da produtividade global e a pintura, nesse contexto, briga por uma posição, perguntando-se onde está dentro da hierarquia da produção artística (se é que existe uma).

Segundo, na sociedade pós-moderna há uma saturação total do espaço cultural pela imagem, ou pela propaganda e meios de comunicação, ou pelo espaço cibernético. Essa saturação da imagem na vida social e cotidiana faz com que a experiência estética esteja atualmente em qualquer lugar, expandindo-se culturalmente, o que não apenas torna o trabalho individual problemático, como também esvazia o próprio conceito de autonomia estética (KRAUSS, 2000).

Terceiro, e finalmente, o processo de construção de uma obra artística se ajustou aos moldes dos tempos contemporâneos, tornando-se sincronizada com o restante da sociedade, onde tudo é montado a partir de peças já prontas, desde objetos a identidades de pessoas. O indivíduo contemporâneo prossegue ao longo da vida através da seleção de menus numerosos e catálogos de itens, seja para decorar o apartamento, escolher pratos de um menu do restaurante ou escolher quais grupos de interesse para participar (MANOVICH, 2000).

Essas implicações e questionamentos a respeito da pintura, imagem e identidade do indivíduo contemporâneo são, portanto, o que a minha produção pictórica procura abordar. Assim, ao produzir uma pintura no computador, procuro estabelecer não só um diálogo com o processo de criação em mídia eletrônica, em que o recorte, colagem e sobreposições de informações estão presentes todo o tempo, mas também com a própria forma como nos relacionamos, atuamos e existimos na era da tecnologia digital.

Por fim, o ato de criar, borrar, fragmentar e desconstruir os rostos apresentados em minhas pinturas tem igualmente a intenção de acentuar a ideia de dissolução de identidade na era da tecnologia digital e dialogar com a ênfase excessiva da face e da aparência na sociedade capitalista ocidental (DELEUZE &

GUATTARI, 1994), onde a “facialidade” contemporânea pode ser vista como resultante de uma cisão entre mente e corpo, no qual as exterioridades da vida substituem a autoridade da alma e do espírito.

REFERÊNCIAS

BELL, Clive. *The Aesthetic Hypothesis*, in Art and Its Significance. Inglaterra: Oxford, 1987.

BOGH, Mikkel; CHRISTENSEN, Hans; LARSEN, Peter; PETERSEN, Anne Ring, (eds.). *Contemporary Painting in Context*. Dinamarca: Narayana Press, 2010.

BORGES, Alan Fontes. *Rumos da pintura na era da imagem técnica*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – UFMG), 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Claridade, 2008.

LÉVY, Pierre. *A Máquina Universo*. São Paulo: Instituto Piaget, 2011.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. Redes da criação: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte/Vinhedo, 2008.

SCHWABSKY, Barry. *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. Londres: Phaidon Press, 2002.

SMYTHE, Luke. *Pigment vs. Pixel: Painting in an Era of Light-Based Images*. Londres: Current Issue, 2013.

VOGT, Paul. *Contemporary Painting*. Alemanha: Harry N. Abrams, Inc, 1981.

KRAUSS, Rosalind. A *Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Inglaterra: Oxford, 2004.

WINN, Lance. *Painting in the digital age*. Disponível em <http://www.lancewinn.com/for-caa-chicago-painting-in-the-digital-age/>. Acesso em 20 de junho de 2015.

Karin Yngrid Schmitt

Mestranda em artes na Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho com orientação da Profª. Drª. Rosangella Leote e formada em Artes Visuais pela mesma universidade. É artista visual, docente no SENAC e membro do GIIP – Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia.

MESA 05 - Performance e Improviso

Thaís Carvalho Hércules
ASPECTOS GERAIS DA IMPRO NA AMÉRICA LATINA: A DRAMATURGIA DO EFÊMERO

Ronaldo Francisco dos Santos
ENTRE GROTOWSKI E GOMES-PENA: PRESENÇA DE UMA NOÇÃO DE TREINAMENTO PARA O PERFORMER

Daniel Noronha de Alcino
REPETIÇÃO E PERFORMANCE: CRENÇA OU TAUTOLOGIA?

Claudia Barbosa Vieira Tavares
UM JARDIM NA FLORESTA

Nathália Martins de Mello
FÁBRICAS DE SI - MANUFATURA REPETITIVA DE APARIÇÕES PERFORMATIVAS DAS IMAGENS DE BAIXA DENSIDADE

ASPECTOS GERAIS DA *IMPRO* NA AMÉRICA LATINA: A DRAMATURGIA DO EFÊMERO

Thaís Carvalho Hércules
Doutoranda em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP – thaishercules@gmail.com

RESUMO
O presente artigo pretende discutir algumas das características encontradas no panorama recente da *impro* ibero-americana na última década. *Impro* é como se designam os espetáculos criados a partir da improvisação e que se utilizam de conceitos da obra do diretor e professor inglês Keith Johnstone. Nesse panorama, serão discutidos alguns aspectos relacionados à dramaturgia da *impro*, ou seja, quais os recursos dramatúrgicos mais recorrentes encontrados nessa cena posto que o espetáculo improvisado é um fenômeno que não se repete a cada apresentação. A análise foi realizada a partir de espetáculos e entrevistas com improvisadores de diferentes localidades feitas durante o processo de doutorado (ainda em curso).

PALAVRAS-CHAVE
Improvisação. Dramaturgia. Teatro ibero-americano*. Impro*.

RESUMEN
En este artículo se analizan algunas de las características que se encuentran en el reciente panorama de la impro en América Latina en la última década. Impro es cómo se designan los espectáculos creados a partir de la improvisación y que estan basados en los conceptos la obra del director y maestro inglés Keith Johnstone. En este contexto se discuten algunos aspectos de la dramaturgia de la impro, es decir, cuáles son las características dramatúrgicas más recurrentes se encuentran en esta escena ya que el espectáculo improvisado es un fenómeno que se repite cada presentación. El análisis se realizó entre presentaciones y entrevistas con improvisadores de diferentes localizaciones hechas durante el proceso de doctorado (en curso).

PALABRAS CLAVE
Improvisación. Dramaturgia. Teatro latino-americano. Impro.

> *Marcela esteve nas neves do Norte. Em Oslo, uma noite, conheceu uma mulher que canta e conta. Entre canção e canção, essa mulher conta boas histórias, e as conta espiando papeizinhos, como quem lê a sorte de soslaio.*
> *Essa mulher de Oslo veste uma saia imensa, toda cheia de bolsinhos.*
> *Dos bolsos vai tirando papeizinhos, um por um, e em cada papelzinho há uma boa história para ser contada, uma história de fundação e fundamento, e em cada história da gente que quer tornar a viver por arte de bruxaria. E assim ela vai ressuscitando os esquecidos e os mortos; e das profundidades desta saia vão brotando as andanças e os amores do bicho humano, que vai vivendo, que dizendo vai.*
>
> Eduardo Galeano. *O livro dos abraços*.

Como a mulher de Oslo, na pequena história de Eduardo Galeano, o improvisador é um contador de histórias, sempre mediadas pela presença do público, como Marcela. Independente da nacionalidade, o improvisador tece as histórias a partir da memória e as reinventa em cena. A dramaturgia da improvisação é sempre compartilhada e leva ao paroxismo o fato de que o teatro, a cada sessão, se configura em uma experiência única e "irrepetível".

A improvisação como espetáculo abrange um conjunto de propostas cênicas que utilizam diferentes bases e técnicas. Em comum, esses espetáculos são gerados pela improvisação. Nesses casos em específico, a apresentação possui um roteiro básico, que chamamos de formato, mas o seu desenrolar não está previsto: ele depende do dia, das conexões entre os improvisadores e o público. Aqui, pretendo analisar um exemplo específico de improvisação como espetáculo, que é conhecido pela sua forma abreviada, a *impro*. O nome vem de um dos livros basilares para esta forma de espetáculo, escrito por Keith Johnstone[1] na passagem dos anos 1970 para os anos 1980, resultado de um acúmulo de experiências como diretor da *Loose Moose Theatre*[2] e como docente na Inglaterra e, nas últimas décadas, no Canadá.

Assim, não vou me deter ao estudo da improvisação como espetáculo no sentido mais abrangente, ainda que haja experiências importantíssimas, sobretudo na América Latina, que utilizam a improvisação como elemento gerador de espetáculos. Exemplo notório no Brasil e desenvolvido em muitos países é o *Teatro do Oprimido*[3] de Augusto Boal (2013). Há também a experiência do *Playback Theatre*[4], criado por Jonathan Fox, que possui seguidores no país, como a *São*

[1] Keith Johnstone (1933) é professor e diretor da Universidade de Calgary, no Canadá, e fundador da companhia *Loose Moose Theatre*. É responsável pela criação de alguns formatos de *impro* como *Miceto Impro, Gorilla Theatre, Theatresports Life Game*.

[2] Criada no ano de 1977 em Calgary, no Canadá. É conhecida pelo seu papel renovador na cena teatral canadense ao fazer uso da improvisação como técnica.

[3] Forma de improvisação como espetáculo desenvolvido pelo diretor e dramaturgo brasileiro Augusto Boal. Influenciado pelo teatro de *agit prop* alemão e russo e impulsionado pelo momento de discussão política no Brasil dos anos 1960, o Teatro do Oprimido prevê nas improvisações maneiras de mostrar as relações de exploração que existem na sociedade. Boal levou a linguagem do Teatro do Oprimido para muitos lugares do mundo, especialmente América Latina.

[4] O *Playback Theatre* é uma forma de improvisação como espetáculo que tem como influência os pressupostos do psicodrama de Jacob Levi Moreno e também o momento de mudança na cena teatral dos EUA dos anos 1960/1970. Baseia-se no depoimento de histórias e espectadores que são recriadas pelos improvisadores na frente do público.

Paulo Playback Theatre[5]. Além do trabalho da *Companhia Nova Dança 4*[6], de Cristiane Paoli Quito[7], de São Paulo, que influenciou bailarinos e atores ao desenvolver a noção de contato improvisação. Os palhaços da Cia do Quintal[8], que ocupam um lugar central como referência na *impro* brasileira, inicialmente tiveram muita influência do trabalho de Quito.

Neste artigo, pretendo comentar sobre algumas experiências em alguns dos países da América Latina relacionadas à *impro*. É justamente sobre a pluralidade de propostas cênicas que este texto pretende discorrer: como os improvisadores latino-americanos absorveram e reinventaram as noções da obra de Johnstone e que espetáculos puderam se desenvolver a partir de então.

A obra de Keith Johnstone talvez tenha como ponto central a noção de espontaneidade, cujos principais conceitos caros à *impro* – aceitação, escuta, status – estão atrelados a isso. Crítico a como o processo de ensino formal e as normas sociais se impõem sobre o indivíduo (JOHNSTONE, 1990), pensa que a sociedade ocidental não só bloqueia criativamente as pessoas, como também as massacra em uma rotina de regras rígidas que não permitem o fracasso, o erro, a falibilidade. Ciente disso, ele desenvolveu ao longo dos anos uma metodologia em sua prática teatral que visa a reabilitar a questão da espontaneidade no indivíduo. No seu trabalho com dramaturgos na Inglaterra e, posteriormente, com os canadenses do *Loose Moose*, a improvisação e o jogo vieram como chaves para potencializar a espontaneidade.

Na América Latina, os improvisadores que se valem dos conceitos desenvolvidos por Johnstone possuem alguma leitura do autor. Alguns, inclusive, chegaram a realizar os *workshops* oferecidos por ele na Universidade de Calgary,

[5] Fundada pelo ator e diretor Antonio Ferrara na cidade de São Paulo. Ferrara estudou com Jonathan Fox nos EUA e pôde, aqui no Brasil, desenvolver os pressupostos do Playback em sua companhia.

[6] Companhia fundada por Cristiano Paoli Quito no ano de 1996. A companhia foca sua pesquisa na linguagem do contato-improvisação.

[7] Cristiane Paoli Quito (1960) é diretora e professora. Dedicou-se ao estudo de *Commedia dell´arte* e *clown.* Posteriormente passou a desenvolver uma linha de pesquisa baseada na improvisação do intérprete. Dirigiu *Esperando Godot* com alunos da EAD em 1996 e com a Cia. Nova Dança realizou *Acordei Pensando em Bombas* (1999), *Palavra, a poética do movimento* (2002), *O Beijo* (2009) ,*Tráfego* (2010) etc.

[8] Companhia fundada pelos palhaços Cesar Gouvea e Márcio Ballas. A Cia do Quintal tem em seu projeto a pesquisa da comicidade e da improvisação teatral. Seus principais espetáculos são *Jogando no Quintal, Caleidoscópio* e *A Rainha Procura.*

como Mateus Bianchim[9] (Imprópria – Brasil), Andrei Moscheto[10] (Antropofocus – Brasil), Sergio Panqueque[11] (Mamut – Chile), Omar Argentino Galván[12] (Artista solo – Argentina), entre outros. No entanto, muito embora Johnstone sirva como referência fundamental para os improvisadores latino-americanos, notadamente a questão do teatro de grupo e a perspectiva de um trabalho autoral acompanhou o desenvolvimento da *impro*. Mesmo no caso dos argentinos solistas como Omar Argentino, Marcelo Savignone[13] e Gonzalo Rodolico[14], existe a inquietação por descobrir novas possibilidades na *impro*, porque a experiência desses improvisadores foi mediada pela relação com grupos e companhias.

As formas improvisadas, ao longo da história do teatro, devido a seu caráter transitório e fugaz, cujo exemplo mais conhecido é a *Commedia dell´arte*, fez com que se tornasse bastante difícil o estudo desse tipo de espetáculo. Sabe-se também que a própria história das artes cênicas privilegiou a tradição do texto, ou melhor, daquilo que se conhece como dramaturgia de gabinete, na qual o autor escreve o texto e repassa ao diretor. Muitos acabaram por apelidar de "textocentrismo" esse tipo de dramaturgia que privilegia o diálogo como elemento condutor da ação. O uso da improvisação nessas formas não era apenas compreendido como uma técnica, mas também como uma forma de romper com os cânones do teatro consagrado. Por esse motivo essas formas cômico-populares eram bastante apreciadas pelo público, embora rechaçadas pela crítica e pelo poder político.

> É importante detalhar que os espetáculos da feira, empreendimentos privados e não permanentes, não eram subvencionados pelo rei nem por seu entourage, e, ao lado das batatas, dependiam apenas de sua venda nas bilheterias. O sucesso era o primeiro objetivo de seus espetáculos que não se propunham apenas a sensibilizar o público, mas a conseguir que dessem moedas em troca dessa sensibilização. Não realizavam um teatro de repertório nem de alternância de peças,

[9] Ator formado em artes cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto. Foi um dos integrantes do grupo de improviso Imprópria e realizou o solo *Conselhos* (2015) no Espaço Parlapatões.

[10] Ator e diretor da companhia Antropofocus de Curitiba.

[11] Ator e improvisador chileno do *Colectivo Teatral Mamut*.

[12] Um dos principais improvisadores argentinos em atividade. Galván integrou o grupo *Sucesos Argentinos* nos anos de 1990 e, depois da saída do grupo, passou a atuar em solos ou em colaboração com outras companhias. Tem em seu repertório os espetáculos *Blank* (2013) e *Solo de Impro* (2000).

[13] Marcelo Savignone integrou com Omar Galván a companhia *Sucesos Argentinos*. Atualmente é diretor do Teatro Belisário em Buenos Aires e sua pesquisa utiliza da improvisação como parte do processo de criação. Seus principais trabalhos são *Vivo e En Sincro*.

[14] Ator argentino. Atua em projetos solos como *Amorbo* e desenvolve em Buenos Aires uma releitura do *Soundpainting,* um trabalho com músicos, artistas visuais e atores baseados na livre improvisação que se chama *Impro Big Band*.

> como faziam os elencos estabelecidos sob a égide real. Interpretavam a mesma peça até suprir a plateia ou ver esvaziar os assentos; assim, poucas peças foram representadas mais de sete vezes (...). Neste reinado das ruas e no governo da circulação das mercadorias, impunha-se uma procura do original, do diverso, da fuga das normas, já que nos limites da monarquia, pressentindo-se, talvez, sua futura derrocada, elaborava-se uma constante sistematização de seus hábitos nas danças da corte, nos costumes, nas formas de representação do espetáculo que agradasse à presença real (CAMARGO, 2006: 14).

Nesse sentido a *impro* se vincula a uma outra noção de fazer teatral, que não está pautada nos moldes do texto escrito preestabelecido. Outro aspecto ressaltado é que a *impro*, em particular nos casos dos artistas latino-americanos, enfatizam o trabalho corporal em detrimento da palavra. Um dos espetáculos do colombiano Pipe Ortiz[15] apresentado no Fimpro de 2014 utiliza dos recursos da mímica e da pantomima e abole o uso da palavra – referendando assim a herança cômico-popular da *impro*. A *impro* guarda um parentesco maior com a tradição cômico-popular em seus aspectos dramatúrgicos, que a dita tradição do "texto" como atesta Mariana Muniz.

> A i*mpro* tem um vínculo com o teatro cômico popular. Podemos estabelecer como referências para esta prática a *Commedia dell Arte*, o Teatro de Feira e as tradições populares presentes em diversos países. A comédia física nessas tradições é também uma característica desse tipo de humor na *impro* atual. Assim como o palhaço, a *impro* se faz por e para o público. Não quer dizer que faça o que o público quer necessariamente, mas o espetáculo se realiza unicamente porque determinado público está ali para ver e como as histórias são construídas. Essa vulnerabilidade é, por essência, cômica, pois leva à possibilidade latente do erro, à exposição, ao ridículo. Estar em desafio e aceitar essa condição necessita uma cumplicidade absoluta com o público. No momento em que o jogo é proposto, um título do público é sorteado ou que, na metade de uma improvisação, nada mais funciona e a cena afunda, o desespero ou resignação do improvisador ante seu próprio fracasso é risível[16] (MUNIZ, 2005: 297).

[15] Nome artístico do ator e improvisador Felipe Ortiz. Um dos fundadores da companhia de *La gata Impro*, Ortiz tem experiência em teatro e circo.

[16] *La Impro tiene una vinculación directa con el teatro cómico popular. Podemos establecer como referenciales históricos de esta práctica la Commedia dell'Arte, el Teatro de Feria y las tradiciones teatrales populares presentes en diversos países. La comedia física presente en estas tradiciones también es una característica del tipo de humor en la Impro actual. Así como en el clown, la Impro se hace por y para el público. No es que se haga lo que quiere el público, necesariamente, pero el espectáculo se realiza únicamente porque determinado público está allí para verlo y es con él que las historias van siendo construidas. Por lo tanto, hay una vulnerabilidad del actor ante algo que aún está por hacerse. Esta vulnerabilidad es, por esencia, cómica, pues lleva la posibilidad latente del error, de la exposición, de lo ridículo. Estar en desafío y aceptar esta condición, necesita una complicidad absoluta con el público. En el momento en que un juego es propuesto, un título del*

Especialmente no século XX, essas outras formas teatrais foram revistas e a improvisação passou a ser entendida como uma forma privilegiada na formação do ator e como elemento gerador de espetáculos. Nesse contexto, a noção de dramaturgia se expande e assim é repensado o que vem a ser o texto teatral. A mímica e a pantomima, mesmo prescindindo do uso da palavra, possuem uma dramaturgia também originada na tradição "textocêntrica". As formas de criar dramaturgia se multiplicam, podendo dizer que existem dramaturgias, no que tange à pluralidade de processos.

Nos séculos XX/XXI, devido à facilidade de acesso a muitos meios de comunicação, tornou-se possível acompanhar os trabalhos desenvolvidos, mas muito há por se estudar e analisar sobre a formação desse tipo específico de ator, sua dramaturgia e percurso histórico.

Evidentemente, este estudo não pretende ser o registro definitivo das experiências relacionadas à *impro* que atravessam a América Latina. Provavelmente haverá lacunas e omissões de nomes importantes já que há poucos estudos preliminares sobre a história da *impro* nessa região. Gustavo Caletti, improvisador argentino, foi talvez um dos primeiros a se deter sobre a história da *impro* em seu país. No Brasil, Vera Achatkin comenta sobre seu trabalho como improvisadora na Europa e no Brasil, ao introduzir o formato do teatro-esporte em terras brasileiras (ACHATKIN, 2010), e realiza um trabalho importante ao comentar sobre os principais conceitos de Keith Johnstone. Mariana Muniz foi uma das primeiras brasileiras a analisar o *match*[17] de improvisação em sua tese de doutorado (MUNIZ, 2005), e em alguns artigos comenta sobre a experiência da *impro* no Brasil, citando Jogando no Quintal (SP) e Uma Companhia (MG) como exemplos de experimentação na área. Assim, ciente das possíveis lacunas, busco traçar por meio dos espetáculos e companhias descobertas durante a pesquisa um panorama da *impro* em algumas localidades da América Latina e Espanha. Além disso, busco também apresentar aqui quais os pontos de contato entre os trabalhos e suas singularidades.

---

público es sorteado o que, en mitad de una improvisación, nada más funciona y la escena se hunde, el desespero o la resignación del improvisador ante su propio fracaso es risible. Tradução nossa.

[17] Formato desportivo baseado no hóquei no gelo. Criado nos anos 1970 por Ivon Leduq e Robert Gravel o *match* possui regras específicas. Consiste na disputa de improvisação entre duas equipes.

A Argentina é o país que tem a trajetória mais antiga dentre os países pesquisados. De acordo com CALETTI (2009), a *impro* se delineou a partir dos anos 1980. E se revelou pela diversidade de artistas e companhias. Além de Omar Argentino e Marcelo Savignone, destacam-se também Improcrash[18], Gonzalo Rodolico, Feña Ortali, Ricardo Behrens[19], Mosquito Sancineto[20], Osqui Guzmán[21], entre outros.

Um nome quase onipresente nessa descrição da *impro* pelos países da América Latina e demais localidades é justamente Omar Argentino Galván. Uma das principais caraterísticas do trabalho de Omar é um certo nomadismo que faz com que ele percorra muitos países apresentando seus solos e oferecendo oficinas e workshops. Com algum exagero, é chamado de "Marco Polo da *impro*". Após sua incursão no grupo *Sucesos Argentinos* nos anos 1990, Galván sai do grupo e passa a viver na Cidade do México com o intuito de desenvolver seu trabalho solo. Lá ele entra em contato com atores e passa a ser uma influência decisiva para o fomento da *impro* local. Anos depois, Galván se muda para Espanha – onde se pode dizer que é sua atual residência fixa – e lá também se torna em parte responsável pela cena da *impro* madrilenha. Outros países têm influência direta ou indireta de Omar Galván: Costa Rica, Porto Rico, Itália.

Em muitos dos países, a referência inicial partiu do *match* de improvisação da exibição de jogos e do teatro-esporte. Esses tipos de espetáculos, conhecidos como curtos formatos (*short form*), são assim chamados pelo caráter competitivo, com regras específicas (no caso do *match* e teatro-esporte). No Brasil, além da experiência de Vera Achtkin, há os Campeonatos de *impro* em alguns estados (como Rio de Janeiro e Minas Gerais) e a disputa nacional de *impro* que normalmente ocorre no Rio de Janeiro, no segundo semestre. Houve também o espetáculo *Match* de Improvisação da Uma Companhia, que foi um sucesso de público em Belo Horizonte, nos anos 2000. Atualmente o trio Barbixas recebe convidados no espetáculo *Improvável* em cartaz no TUCA e segue os moldes do

[18] Companhia argentina formada pelos improvisadores Pao Guzmán, Charo Lopez, Luciano Barreda e Rodrigo Bello. Um de seus espetáculos, Links, tem direção de Omar Galván.
[19] Ricardo Behrens é um dos improvisadores formados na geração dos anos 1980. Trabalha ainda com os formatos desportivos e ministra aulas de *impro* na Argentina.
[20] Mosquito Sancineto é uma das pessoas mais importantes da *impro* na Argentina. Fez aulas com Claude Bazin e partir de então formou várias gerações de improvisadores em Buenos Aires.
[21] Improvisador argentino, Guzmán atuou com Galván e Savignone na companhia *Sucesos Argentinos.* É considerado um ator-improvisador de prestígio em Buenos Aires.

programa *Whose line is it anyway*[22]. Na Argentina, a experiência se iniciou com o improvisador francês Claude Bazin, seguindo os pressupostos do *Match*. Em Buenos Aires, os precursores da *impro* no país, Mosquito Sancineto e Ricardo Behrens, ainda trabalham bastante com *short form*. No México, a *Improlucha* foi um espetáculo de *catch* bastante popular e se nutria da paixão dos mexicanos pela luta livre. Ademais, muitos campeonatos de *impro* ocorreram segundo os moldes do *match*, em Festivais como FESTIM (Espanha) e Fimpro (Brasil), entre outros.

A impro, à semelhança da *Commedia dell´arte*, que se valia dos *canovacci* como roteiros, utiliza a palavra formato como um elemento importante na construção de sua dramaturgia. Esses formatos, conhecidos como curtos ou longos (do inglês *short form* e *long form*), representam o roteiro no qual o improvisador vai se guiar. Esses formatos podem ser adaptados, como é o caso do teatro-esporte e do *match*, ou as companhias se incumbem de criar novos, ampliando as possibilidades de experimentação no campo da dramaturgia da improvisação.

A experiência com o curto formato e as disputas é uma forma de introduzir os improvisadores na linguagem da *impro*. Contudo, com o tempo, surge a necessidade de explorar novos caminhos. Logo, muitos grupos caminham para o longo formato já que a maior duração das histórias proporciona aos improvisadores um desafio no manejo de suas habilidades narrativas. Mariana Muniz ressalta que o longo formato impulsiona os grupos a buscarem caminhos para além do humor, muito embora alguns deles, ao lidarem com a noção de longo formato ampliaram sua pesquisa em comicidade, como foi o caso da Cia. Do Quintal com *Caleidoscópio* e *A Rainha Procura*, por exemplo.

> Outra particularidade que cerca os espetáculos contemporâneos de *Impro* é a precipitação da ação dramática. A curta duração das improvisações nos curtos formatos faz com que a história se precipite no seu desenvolvimento e se dê de forma precipitada, sem uma vinculação causal crível para seus acontecimentos. Assim, surge o absurdo, a conexão entre dois elementos opostos, a ruptura de expectativa e outras características da comicidade. Nos formatos longos, a possibilidade de estender a ação dramática é uma das premissas para que esses espetáculos possam desenvolver-se em outros terrenos que não sejam o do humor (MUNIZ, 2005: 298)[23].

[22] Programa televisivo americano. Exibia improvisações de caráter cômico e curto formato.

[23] *Otra particularidad que acerca los espectáculos contemporáneos de Impro al humor es la precipitación de la acción dramática. La corta duración de las improvisaciones, en los formatos cortos, hace que la historia y su desarrollo se den de manera precipitada, sin una vinculación*

O longo formato permitiu não só a extensão da ação dramática como também possibilitou a introdução de outras técnicas. Marcelo Savignone encontrou nas máscaras balinesas um caminho para seu espetáculo *Vivo*; *Complot/Escena* busca o conceito de *viewpoints*, oriundo da dança, para compor a dramaturgia de *Humor Mierda*; Omar Argentino se vale tanto do aspecto artesanal do desenho quanto da tecnologia com projeção de imagens e internet para estruturar o espetáculo *Blank*.

Salvo exceções, o longo formato em especial tem em sua dramaturgia uma preocupação com a noção tradicional de enredo e o encadeamento de cenas nos moldes aristotélicos - ou seja, muitos dos formatos apresentados têm uma preocupação com o desenvolvimento lógico causal das histórias. Logo, a *impro*, neste aspecto dramatúrgico, seria considerada tradicional frente a alguns trabalhos de companhias contemporâneas de teatro, pois sua narrativa não costuma ser fragmentada, alinear. No entanto, a dramaturgia da improvisação, por ser construída no calor do momento, pode apresentar algumas lacunas relacionadas à construção de enredo e personagens, de acordo com a perspectiva de causa e efeito; ao mesmo tempo, esse dito tradicionalismo talvez não seja necessariamente um demérito, sabendo que a vulnerabilidade com que o improvisador se coloca em cena aliada à construção de uma boa história e ao manejo das habilidades narrativas sejam justamente o trunfo do espetáculo de *impro*. Ademais, há de se pensar que esse tipo de dramaturgia em particular possa também alimentar outras formas de escritas teatrais e que seja pensado também em como formar esse tipo de ator que não lida com a tradição do texto escrito.

Por outro lado, a *impro* se oferece como um campo amplo para experimentação e pesquisa. Embora o enredo possa seguir uma lógica causal, a *impro* absorve as experiências do improvisador. Nesse sentido, um bom improvisador se faz não só pelo alcance que possui de diferentes técnicas como também cresce à medida que sabe trabalhar em cena suas referências de vida, suas visões de mundo e leituras. Exemplo disso é o *Solo de Impro* de Omar Galván, que transpõe para a cena a paixão que possui pelos livros e pela literatura. Nesse

causal creíble entre los acontecimientos. Así, surge el absurdo, la conexión entre dos elementos opuestos, la ruptura de la expectativa y demás características técnicas de la comicidad. En los formatos largos, la posibilidad de extender la acción dramática es una de las premisas para que estos espectáculos puedan desarrollarse en otros terrenos que no sea el del humor. Tradução nossa.

espetáculo, ele se apresenta como um viajante que narra histórias escutadas pelo mundo – uma espécie de *alter ego* do improvisador.

Outro aspecto importante observado neste cenário latino-americano: a mediação se dá não só com o público que assiste ao espetáculo de *impro*, mas também entre companhias. Os festivais foram momentos importantes de encontro e troca entre grupos. Desses contatos tornou-se possível a realização do espetáculo *Passageiros*, criado por César Gouvea (Cia. Do Quintal) e Gustavo Miranda (*Acción Impro*). Este contato possivelmente permitiu que dois dos integrantes do *Acción Impro* – Miranda e Adriana Ospina – passassem a residir no Brasil atuando como professores e improvisadores em São Paulo.

Portanto, o que vem se desenhando na cena da *impro* latino-americana é uma releitura bastante particular da obra de Keith Johnstone. Se, por um lado, existe o aspecto que é aparentemente mais cômodo buscar uma proximidade maior com o público nos formatos desportivos e de curto formato, muitas das companhias citadas buscam em seus projetos cênicos ampliar as possibilidades que a própria improvisação oferece.

REFERÊNCIAS

ACHATKIN, Vera Cecília. *O teatro-esporte de Keith Johnstone*: o ator, a criação e o público. São Paulo, 2010. 239f. Doutorado em Artes. Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

CALETTI, Gustavo. *Impro Argentina* – apuntes e historia sobre la improvisación teatral. Buenos Aires: Cooperativa Chilavert, 2009.

GALVAN, Omar Argentino. *Del salto al vuelo*: manual de impro. Buenos Aires: Improtour, 2013.

CAMARGO, Robson Correa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. *Revista Fênix*, v. III, ano 2, p. 01-32, outubro/novembro/dezembro 2006.

HÉRCULES, Thaís Carvalho. *Jogando no Quintal*: a (re)invenção na relação entre palhaço *e impro*. São Paulo, 2011. 246f. Mestrado em Artes. Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, 2011.

JOHNSTONE, Keith. *Impro*: improvisation and theatre. Londres: Methuen Drama, 2007.

MUNIZ, Mariana. *La improvisación como espectáculo*: principales experimentos y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador. Alcalá de Henares, 2004. 402f. Doutorado. Departamento de Filologia – Universidade de Alcalá, Alcalá de Henares, 2005.

SALAS, Jo. Playback theatre: uma nova forma de expressar ação e emoção. São Paulo: Ágora, 2000.

Thaís Carvalho Hércules

Estudante de doutorado em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp sob orientação do professor Mário Bolognesi. Possui mestrado em Artes (2011) e licenciatura em Educação Artística (2003) pelo Instituto de Artes da UNESP. Tem se dedicado à pesquisa sobre improvisação teatral como espetáculo. Trabalha como professora da rede particular de ensino e como *performer* no coletivo Bloco Fluvial do Peixe Seco.

ENTRE GROTOWSKI E GOMEZ-PEÑA: PRESENÇA UMA NOÇÃO DE TREINAMENTO PARA O PERFORMER

Ronaldo Francisco dos Santos
Unicamp – ronaldozaphas@gmail.com

RESUMO
Este artigo descreve o momento desta pesquisa em andamento, que pretende problematizar a noção de treinamento em performance a partir da relação entre os pressupostos de Jerzy Grotowski e Guillermo Gomez-Peña sobre a noção de treinamento do corpo-em-arte, e seus pontos de intersecção com os pensamentos de George Gurdjieff, Hans Ulrich Gumbrecht e Richard Schechner, no que tange as ideias de 'estudo de si', 'presença' e 'pedagogia da performance'.

PALAVRAS-CHAVE
Presença. Performer. Composição. Corpo-em-arte.

ABSTRACT
This article describes the present moment of an ongoing research, that intend to discuss the notion of training in performance from the relationship between Jerzy Grotowski and Guillermo Gomez-Peña assumptions about the training of the body-in-art, and their intersection points with George Gurdjieff, Hans Ulrich Gumbrecht e Richard Schechner insights about the ideas of "study of oneself", "presence" and "pedagogy of performance".

KEYWORDS
Presence. Performer. Composition. Body-in-art.

1. Na fronteira entre teatro e performance

O processo criativo que nasce pela relação entre os campos performativos e teatrais é uma forma de se pensar fronteira, de criar fricções entre dicotomias que ao tempo se perdem, tornam-se porosas: ficção-realidade, arte-vida, teatralidade-performatividade, técnica-autoconhecimento, pensamento-ação. A performance é o espaço da ação. E esta afirmação me incentivou a pesquisar em laboratório maneiras de experimentar e apreender 'novos' modos de fazer arte, onde os procedimentos do teatro e da performance se misturassem, se confundissem, pois ambos objetivavam compor e compreender este território-corpo.

2. O corpo-em-arte na relação Grotowski-Gurdjieff

Ao participar do curso '*Teatro Físico – Método de Coordenação*' ministrado pelo Professor Dr. Marcin Rudy da Universidade Metropolitana de Manchester e da companhia polonesa Teatr Piesn Kozla – Song of the Goat Theatre, pude experimentar as ideias de corpo e organicidade que Marcin desenvolvia no aprendizado que teve dentro do Grotowski Center, em Wroclaw, na Polônia, onde a Piesn Kozla nasceu. Assim, pude me aproximar, na prática, de algumas experiências para o treinamento do ator grotowskiano. O envolvimento com estas práticas me levou a conhecer o pensamento de George Gurdjieff, importante líder espiritual armênio do século XX. Em seus escritos, este pensador propõe uma interessante abordagem sobre o 'estudar a si mesmo', conhecer a sua própria máquina humana, estar consciente de si. E para tal, sua proposta é uma minuciosa observação de seu corpo, o corpo-homem, a partir de leituras teóricas e práticas de meditação. George Gurdjieff, transcrito aqui por Ouspensky (1993), relata:

> "A primeira razão da escravidão interior do homem é sua ignorância e, acima de tudo, sua ignorância de si mesmo. Sem o conhecimento de si, sem a compreensão do andamento e das funções de sua máquina, o homem não pode ser livre, não pode se governar e ficará sempre escravo e joguete das forças que agem nele. (...) O homem, em seu estado presente, está muito longe do conhecimento de si. É por isso que, rigorosamente falando, a meta de um homem não pode ser o conhecimento de si. Sua grande meta deve ser estudar a si mesmo. (...) O método fundamental para o estudo de si é a observação de si. Sem uma observação de si corretamente conduzida, um homem nunca compreenderá as conexões e as correspondências das diversas funções de sua máquina, nunca compreenderá como nem por que nele tudo acontece". (OUSPENSKY, 1993, p. 126-128).

Estes estudos apontam pistas para uma investigação do corpo, e as suas possibilidades de materialidade e de qualidades de presença. E assim, estas referências, as experiências vividas, as práticas de meditação, os treinamentos psicofísicos de resistência e as atividades de potencialização do corpo são possíveis caminhos. Caminhos que construídos a partir da relação entre o pensamento de Grotowski e Gurdjieff, podem oferecer vestígios, indicações, possibilidades de se pensar uma materialidade da presença corporal. São raízes formando um rizoma

basal para a presença do corpo do performer. Interessante observar que um dos elementos em comum destes pensadores é que todos têm na cultura oriental a fonte de suas práticas. Parece-me que a investigação do pensamento oriental sobre a consciência do homem nos apresenta sinais para se pensar uma qualidade de presença para o performer.

Assim, os escritos deste duo Grotowski-Gurdjieff serve de estímulo para a criação de um território de experiências híbridas, de fricção entre linguagens, teatro e performance, entre práticas e pensamentos que possibilitam a criação de procedimentos artísticos onde possa se vislumbrar uma porosidade entre: treinamento, criação e apresentação, sobretudo a criação e a apresentação como espaços de treino, e desta forma repensar a noção de treinamento.

3. O corpo-em-arte em Guillermo Gomez-Peña

Nos últimos anos encontrei na América, uma outra abordagem sobre esta potência de vida-em-arte, outra possibilidade de potência da materialidade da presença dentro da arte da performance. Conheci o performer mexicano Guillermo Gomez-Peña, seu grupo La Pocha Nostra e sua pedagogia para artistas rebeldes. Em 2012, dentro do Festival Internacional de Teatro, de São José do Rio Preto, participei do curso '*Exercises for Rebel Artistis*', do La Pocha Nostra. Nesta imersão performática entrei em contato com a pedagogia da performance de Gomez-Peña. Um treinamento físico, mental e exaustivo que nos possibilitava ampliar toda uma potência do corpo estético. Os treinamentos se utilizam de procedimentos do teatro, da dança e das artes visuais e propõem um espaço horizontalizado de criação e troca de experiências entre professores e alunos, entre performers. O contato com o grupo me possibilitou performar com eles no 8th Encuentro of the Hemispheric Institute - Cities, Bodies, Action: The Politics of Passion in the Americas, com a performance "*Corpo Insurrecto: Psycho-Magic Actions for a World Gone Wrong*", em 2013, no SESC Vila Mariana, em São Paulo.

A partir daí a minha pesquisa artística procura cada vez mais se valer das linguagens da performance e do teatro como campo investigativo para recriar

dispositivos artísticos numa constante retroalimentação destes, o que os tornam cada vez mais norteadores do meu processo, constructos de territórios existenciais.

4. As porosidades entre Grotowski e Gomez-Peña

O elemento mais interessante para a manifestação da arte da performance como ato comunicacional é o corpo. Desde seu início, nos anos de 1960 do século passado aos dias de hoje, o corpo na performance vem passando por diversas transformações que trazem consigo uma importante contribuição para o pensamento contemporâneo, sobretudo quando falamos não apenas do corpo-objeto, mas do território-corpo e dos seus mistérios.

Uma contribuição importante para esta reflexão é o pensamento de José Gil sobre este espaço-corpo,

> Consideremos aqui o corpo já não como um "fenômeno", um percebido, concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um *corpo paradoxal*. (GIL, 2013, p. 53).

O corpo na arte da performance é paradoxal. Todavia, antes de pensarmos no corpo do performer, proponho refletirmos sobre o corpo do ator. Os anos de 1960 e 1970 foram muito importantes para a história do corpo atoral. Neste período surge a figura de Jerzy Grotowski como um dos pensadores mais atuantes nos processos de formação do ator. Este artista, diretor de teatro polonês e pensador das artes, dedicou sua vida em tentar desvelar o ator. Ele propiciou caminhos para uma construção corpórea enraizada na essencialidade. Sua trajetória foi dividida em diversas fases, donde as últimas são as mais importantes para pensarmos a sua

relação com o corpo do performer. Grotowski buscava um *Teatro Pobre*, no sentido de que os aparatos necessários para a construção da cena fossem desprezados em detrimento da atuação e da figura do ator. Sua investigação já buscava um recorte cada vez mais preciso em direção ao ser da ação. Já na sua última fase de pesquisa, o polonês Grotowski conceitua o ator como um *doer* (um fazedor, executor, traduzido do inglês). Um homem da ação, um ator-autor de si mesmo. Assim, Grotowski chega até o performer. Na fase de sua investigação intitulada '*arte como veículo*' ele abandona o termo ator e começa por nomeá-lo performer. E para se pensar a formação deste sujeito da ação, Grotowski potencializa as habilidades deste: dramaturgias vocais, corporais, pessoais, exercícios elementares que propiciem a este artista da ação, retirar todos os excessos e vícios corporais, tornando-se transparente. A transparência como espaço para um fluxo constante entre dentro e fora do corpo, atravessamentos (per)formativos.

Grotowski vai se alimentar no oriente de vestígios de uma ancestralidade peculiar na relação entre o artista e o homem, arte-vida. Em *Avec Grotowski*, Jerzy Grotowski acreditava que o teatro não era um negócio de arte, de fazer e criar peças, realizar espetáculos. Para este pensador polonês, o teatro era alguma outra coisa. "*Um instrumento antigo e fundamental que nos ajuda a viver nosso único drama, o da nossa existência. O drama de encontrar nosso caminho rumo à fonte daquilo que nós somos*". (BROOK, 2011, pág. 31). Num outro texto de Grotowski chamado '*O Performer*', ele acredita que o performer é um pontiflex, um fazedor de pontes. Fazer pontes não é ligar pontos, referências, elementos, territórios, universos? Então podemos pensar que um fazedor de pontes é um compositor, aquele que liga, relaciona, confronta, interage, enfim compõe com elementos díspares. Assim, observamos uma aproximação do teatro do ator grotowskiano com a arte da performance.

Tomando o corpo como uma composição, a arte da performance e seus desdobramentos, como a body art, o environments e os happenings trouxeram enormes contribuições para a cena contemporânea, pois propuseram um território para a manifestação deste corpo-compositor. Um corpo que se presentifica *hic et nunc*. Desde a performance compreendida pela constituição de duas ou mais

linguagens no processo de criação de uma obra de arte, até suas ultimas definições, quando a compreendemos como um espaço-tempo relacional em que o corpo está interessado em perguntar e não em responder, podemos derivar então que o corpo, hoje, é uma composição relacional de materialidades e imaterialidades em estado constante de exposição. Expor. Por para fora e por para dentro. O corpo é transitório. Então, performar é transitar.

Em tempo, a *body art* (arte do corpo) é uma linha do emaranhado da performance que utiliza o corpo como suporte para a realização de ações performáticas muitas vezes limítrofes, envolvendo a dor física, a violência e a resistência física. Por outro lado, o *environment art* (arte do ambiente) desloca não só o olhar do público, mas fisicamente a ação performática de um local de representação, a representação do mar por exemplo, para a realidade do mar, para que a ação aconteça realmente e fisicamente no mar, e assim se distancie de qualquer grau de representatividade, dando materialidade à ação performática. Por fim, os *happenings* (acontecimentos) são uma variante da arte da performance onde se procura mesclar procedimentos de teatro e de artes visuais que comportam a participação do público, sem texto ou representação. Apesar dos elementos cênicos e visuais, é uma arte que não possui começo, meio e fim, cartesianos, e pressupõe algum tipo de participação do público, um público-compositor. Diferente da performance em si, que não prevê, a priori, a participação da audiência. Assim, a sensação do corpo, a realidade da ação e a relação com a audiência são também vetores de composição do performer-em-arte.

Estes vetores concederam ao corpo, na performance, uma possibilidade de ruptura com as restrições formais do teatro, apagando seus traços de convencionalidade, pelo caráter múltiplo e polifônico em que pode se manifestar este corpo-conceito performático. Na arte da performance a ação se constitui por uma ficcionalização de si, pela manifestação de atualizações de uma consciência virtual, devir real. Um tempo-espaço em que o corpo-objeto e o sujeito-artista transitam, e que junto a uma audiência compõem em estado de cocriação constante, no aqui e agora. Assim, um acontecimento.

Para Richard Schechner, pesquisador americano e um dos primeiros estudiosos da performance na academia,

> O performer precisa trabalhar duro se quiser desenvolver a coragem e a técnica necessárias para deixar a sua máscara de lado e se revelar como ele é, na situação extrema da ação que ele está interpretando. (...) A performance se resume a esse ato de nudez espiritual, uma des/coberta que não é construção de personagem, no sentido convencional do termo, mas também não é muito diferente. É um ato que acontece naquela região difícil, entre o personagem e o trabalho que o performer faz sobre si mesmo. (...) A presença só se faz possível em lugar seguro, em momentos de confiança, quando as barreiras do ego se dissolvem, ou pelo menos diminuem. (...) O corpo é um organismo de adaptabilidade infinita. Um joelho pode pensar, um dedo pode rir, uma barriga chorar, um cérebro caminhar, e as nádegas ouvir. (SCHECHNER, 2009, p. 334).

Partindo deste pressuposto, a subjetividade do performer é sua matéria de expressão, base para sua produção de planos de imanência para efeitos de presença e sentido. E se pensarmos na diluição dos campos de treinamento, criação e apresentação, tomá-los como estados de composição, como a ideia de 'se preparar para a ação' se dá? Onde se instaura, como e o que propicia um preparo? Para testemunhar a possibilidade de instaurar um estado qualitativo de presença no acontecimento estético, a partir de um corpo que tem nos elementos teatrais e performáticos sua estrutura formativa, procuro investigar pistas dos conhecimentos sobre o corpo e a ação performática que Grotowski e Gomez-Peña nos apontam em suas pedagogias.

O escritor performativo e artista mexicano Guillermo Gomez-Peña vem organizando um pensamento acerca dos processos de criação em performance em torno de sua pedagogia, a *Radical Performace Pedagogy*. Para este artista o corpo é o *locus* privilegiado para o trânsito de subjetividades. Assim, como um cronista de seu tempo o performer dilui, borra e cruza fronteiras, e assim problematiza os padrões de comportamento de representação do outro, padrões estes que permeiam a ideia de uma cultura pura, que não assimila os paradoxos, as disfunções, as ações e vozes dissonantes que a comportam.

Ao propor o sujeito da ação como um sujeito diaspórico, com uma atenção flutuante que assimila e relaciona, enfim compõe com sua subjetividade, com o

tempo e o espaço, o pensador mexicano visualiza o performer em suas dobras, entre um criador e experimentador de si e um educador de si. Uma reterritorialização nasce pelo jogo entre estereótipos, iconografias, exercícios de alteridade, modos de ser identidários, representação da diferença entre outras possibilidades de rupturas com o *modus operandi* das relações de poder, propondo desta forma, uma desterritorialização do próprio corpo, num devir utópico. Para Gomez-Peña,

> *In my vision, the classroom/workshop would become a temporary space of utopian possibilities, highly politicized, anti-authoritarian, interdisciplinary, (preferably) multi-racial, poly-gendered and cross-generational and ultimately safe for participants to really experiment. With these elements, students and young artists could push the boundaries of their fields and identities, take necessary risks, and talk back. For performance to be a successful form of radical democracy performance artists needed to learn to hear others and teach others to hear. If performance was to embody theory, these encounters would have to happen using the whole body in conscious, politicized, and performative way. When British theater theorist and practitioner Sara Jane Bailes read a draft of this introduction, she reminded me: "The body is a way of thinking, and intellectual work can be a creative practice".* (GOMEZ-PEÑA, 2011, pág.3).[1]

O corpo é um caminho para o pensamento e o trabalho intelectual pode ser uma pratica criativa potente. Diante disso, este projeto de investigação pretende cartografar um processo inventivo a partir de teorias e da prática criativa, baseado nos cursos de pedagogia da performance de Gomez-Peña em relação ao pensamento sobre o corpo do performer em Grotowski, com o objetivo de testemunhar as possibilidades de intensidade de efeitos de presença. Presença essa que para Hans Ulrich Gumbrecht, teórico e pesquisador alemão, se refere a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Algo tangível por mãos

[1] "Na minha visão, a sala de aula/oficina poderia vir a ser um espaço temporário de possibilidades utópicas, altamente politizado, antiautoritário, interdisciplinar (preferencialmente) multirracial, poligênero e intergeracional e finalmente seguro para os participantes realmente experimentarem. Com estes elementos, estudantes e artistas iniciantes poderiam avançar as fronteiras de seus territórios e identidades, assumindo riscos necessários, com discussões. Para a performance ser uma forma bem sucedida de democracia radical, os artistas performers precisam aprender a ouvir os outros e a ensinar os outros a ouvir. Se a performance era para incorporar teoria, estes encontros teriam que acontecer usando todo o corpo de uma forma consciente, politizada e performativa. Quando a teórica britânica e praticante do teatro Sara Jane Bailes leu um esboço desta introdução, ela me lembrou: "o corpo é uma maneira de pensar, e o trabalho intelectual pode ser uma prática criativa". (Tradução do autor.)

humanas. A capacidade de tangibilidade do corpo dimensiona sua qualidade de efeitos de presença. Acompanhar processos de territorialização e desterritorialização do corpo-em-arte para um empoderamento do sujeito frente aos padrões de sujeição que a própria vida muitas vezes se encontra.

5. O corpo-em-arte em experiência laboratorial

Se a performance é uma linguagem que instala um espaço-tempo relacional, de trocas, de coexistências, de convivência de diferentes, uma escrita testemunhal performática aponta-se pela fricção dos escritos do oriente e do ocidente, pelo recorte conceitual: Gurdjieff-Grotowski e Gomez-Peña, respectivamente. Estas referências dinamizam o objeto-corpo e o sujeito-artista, para refletir sobre efeitos de presença do performer a partir da noção de treinamento de si em estado de experiência.

No momento o interesse é testemunhar os estados de experiência que possibilitam qualidades de presença do corpo-em-arte, a partir da noção de treinamento no campo do teatro, e sobretudo da performance. E dentro disso, me inquietam as seguintes questões: qual a noção de treinamento para uma arte que não se pauta apenas pela criação de seres ficcionais? E quando treinamos, treinamos o quê, e para quê? Há distinção entre os campos treinamento, processo criativo e apresentação numa ação performática ou seus limites são porosos? Ou são campos coexistentes que constantemente se retroalimentam em contato com uma audiência? Como o treinamento na fronteira da criação e da apresentação pode criar qualidades de presença do corpo-em-arte para um bem-estar ético-estético? Como se instaura um campo de afetividade, no sentido do afetar e afetar-se espinosiano, um estado presente? Qual o conceito de técnica para um performer, a partir das vivências do seu corpo?

Desta forma, o processo criativo em fase inicial investiga como a relação entre as ideias de Grotowski e Guillermo pode nos ajudar a compreender uma noção de treinamento para a presença do corpo-em-arte, durante o seu desenvolvimento.

REFERÊNCIAS

BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

GIL, José. *Movimento Total*: O Corpo e a Dança. São Paulo, Iluminuras, 2002.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. & SIFUENTES, Roberto. *Exercises for Rebel Artists*: radical performance pedagogy. New York, Routledge, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. In: SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa (eds.). *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro, Contraponto e Puc-RJ, 2010.

OUSPENSKY, Piotr Demianovitch. *Fragmentos de um ensinamento desconhecido*: em busca do milagroso. São Paulo, Editora Pensamento, 1985.

SCHECHNER, Richard. Performer. In *Sala Preta*, São Paulo, vº 9, nº31, págs. 333-365, 2008.

Ronaldo Francisco dos Santos

Mestrando em Artes da Cena no PPGADC-Unicamp. Pesquisador CNPq no LUME/Unicamp integrante do Grupo Temático de Pesquisa “Presença e Vida”, coordenado pelo Dr. Renato Ferracini. Participa do Laboratório de Processos de Criação Atoral LAPCA/Unesp da Dra. Lúcia Romano. Realiza o Laboratório do Ator do Dr. Antônio Januzelli e Laboratório de Performance com o performer Guillermo Gomez-Peña. É Docente em Teatro no SENAC-SP.

REPETIÇÃO E PERFORMANCE : CRENÇA OU TAUTOLOGIA?

Daniel Noronha de Alcino
Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – dna.flores.horizontais@gmail.com

RESUMO
DURAÇÃO 2 - Potência, performance de minha autoria, compreende um roteiro de ações a serem executadas utilizando-se a repetição como modo de acessar um possível estado de performance. Pretendo nesse artigo, discutir a repetição como um modo de operação constituinte de uma performance, o qual produz diferença. Para tal, usarei a ideia de "crença" e "tautologia" oriundas do livro *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman. O autor utiliza o movimento *Minimalista* e o pressuposto "o que vejo é apenas o que vejo" como chave para sua discussão, trabalhando com a premissa de que há algo *entre* o objeto e o sujeito, para além da visualidade objetiva. Repetições de um programa pré-determinado de ações corporais, poderiam instaurar diferenças e crenças para além da visualidade objetual e corporal no roteiro de um trabalho em performance?

PALAVRAS-CHAVE
Performance. Repetição. Minimalismo. Diferença.

ABSTRACT
DURAÇÃO 2 - Potência, performance of my own, comprises a road map of actions to be performed using repetition as a possible way to access state performance. I intend this article, discussing the repetition mode as a constituent of a performance, which produces difference. To do this, I will use the idea of "creed" and "tautology" coming from the book "What we see, what looks at us", Georges Didi-Huberman. The author uses the "Minimalist" movement and the assumption "I see is only what I see" as the key to their discussion, working on the assumption that there is something between the object and the subject, beyond the objective visuality. Repetitions of a predetermined program of bodily actions, could establish differences and beliefs beyond the objectual visual and body in the script of a work performance?

KEYWORDS
Performance. Repetition. Minimalism. Difference.

1. Minimalismo e Tautologia

Esse texto é uma reflexão acerca da performance *DURAÇÃO 2- Potência*[1], de minha autoria, a partir da qual, tento estabelecer relações entre uma possível abordagem para a repetição como elemento constituinte de um roteiro de ações a serem executadas e as ideias de "crença" e "tautologia" oriundas do pensamento do

[1] Esse trabalho faz parte de um conjunto composto por quatro performances, desenvolvidas na pesquisa que realizo atualmente no mestrado sob o título de: *DURAÇÕES – A construção de um corpo em performance através da repetição e do tempo de duração.*

filósofo e crítico de arte Georges Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha.* Trata-se aqui, de pensarmos como repetições de um programa pré-determinado de ações corporais podem instaurar diferenças e crenças para além da visualidade objetual e corporal no roteiro de um trabalho em performance.

Segundo o autor (DIDI-HUBERMAN, 1998: 50), o projeto minimalista visava "*eliminar toda ilusão para impor objetos ditos específicos, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são".* Assim como eliminar todo detalhe (impondo objetos compreendidos como totalidades), toda temporalidade e qualquer jogo de significações. Ou seja, uma arte que (idem: 59) *"se desenvolve fortemente como um anti-expressionismo, um anti-psicologismo, uma crítica da interioridade",* na qual o que vejo é apenas o que vejo.

Tautologia. Essa é a terminologia usada por Didi-Huberman para designar o modo como os objetos minimalistas "pretendiam" ser apreendidos perceptivelmente de modo imediato em toda a sua visibilidade. Acerca da obra do escultor Donald Judd, o autor diz:

> Diante do volume de Judd, você não terá outra coisa a ver senão sua própria volumetria, sua natureza de paralelepípedo que nada mais representa senão ele mesmo através da percepção imediata e irrefutável, de sua natureza de paralelepípedo. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 56)

Essa apreensão recusa a latência do objeto e se torna rasa, na medida em que o que vejo é apenas o que vejo, e nada mais:

> Essa atitude (...) consiste, como terão compreendido, em fazer da experiência do ver um exercício da tautologia: uma verdade rasa (...) lançada como anteparo a uma verdade mais subterrânea e bem mais temível (...). O anteparo da tautologia: uma esquiva em forma de mau truísmo ou de evidência tola. Uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar, na afirmação fechada congelada, de que aí não há nada mais que um volume, e que esse volume não é senão ele mesmo (...) (DIDI-HUBERMAN, 1998, 56)

Temos, portanto, objetos visuais tautológicos a serem vistos imediatamente, em sua estabilidade produzida por uma dada repetição e seriação.

Repetição é uma das palavras-chave que o movimento Minimalista empregou em seu projeto artístico e teórico. Ela "garantia" o modo de tornar mais simples e visível, o processo de construção do trabalho assim como permitir um

controle serial maior sobre a produção. Em seu livro *Arte Contemporânea*, acerca da seriação no trabalho do pintor Frank Stella, o crítico Michel Archer diz:

> Tendo-se tomado as decisões quanto às dimensões do estirador e à lógica organizacional dos pontos de referência, resta apenas executar a pintura, em vez de construí-la por meio do equilíbrio entre uma pincelada e outra. Há uma ordem distinta para essas pinturas; elas são regulares e estruturadas. Trata-se de uma ordem, como diz Judd, que "não é racionalista ou subjacente, mas simplesmente uma ordem, como a da continuidade, uma coisa depois da outra." (ARCHER, 2001: 40).

As obras minimalistas possuíam conteúdo artístico e composicional mínimo. Na performance, o minimalismo aparece na década de 60 quando dançarinos como Simone Forti e Yvone Rainer, buscavam incorporar a repetição juntamente com movimentos "mínimos" do corpo na construção de seus trabalhos. Havia um forte interesse no caráter objetual do corpo em relação ao espaço. A historiadora e crítica Roselee Goldberg no livro *A arte da performance* nos informa que, no prefácio do artigo *A mente é um músculo,* escrito em 1966 por Yvone Rainer, a dançarina mencionava uma estreita relação entre aspectos da escultura minimalista e a dança contemporânea, onde :

> (...) os objetos dos escultores minimalistas – por exemplo, "o papel da mão do artista", "simplicidade", "literalidade", "criação fabril" – ofereciam um interessante contraste ao "fraseado", à "ação singular", ao "evento ou tom", à "atividade dirigida" ou ao movimento "encontrado", todos eles elementos que caracterizam o trabalho dos bailarinos. Na verdade, Rainer sublinhava a qualidade objetal do corpo do bailarino ao afirmar que desejava usar o corpo "de modo que se pudesse mexer com ele como se fosse um objeto que se pega e leva, o que terminaria por conferir permutabilidade a objetos e corpos". (GOLDBERG, 2006: 133)

O próprio escultor Robert Morris, um dos principais expoentes do movimento minimalista, contou com a colaboração de dançarinos (inclusive Yvone Rainer) para manipularem diversos de seus objetos escultóricos em performances, nas quais, inclusive participou como "performer". Esses objetos, segundo a autora (GOLDBERG, 2006: 132), utilizando do próprio depoimento de Morris, *"tornaram-se para ele um meio de 'concentrar-me num conjunto de problemas específicos que remetiam ao tempo, ao espaço, a formas alternativas de unidade etc.'"* além de enfatizarem a *"coexistência dos elementos estáticos e móveis dos objetos".*

Goldberg também nos faz uma descrição interessante da performance *Lugar,* de Robert Morris, apresentada pela primeira vez em 1965 com a participação de Carolee Schneemann:

> (...) o espaço era "reduzido ao contexto" (...), imobilizando-o em sua máxima frontalidade" por meio de uma série de painéis brancos que formavam uma estrutura espacial triangular. Vestido de branco e usando uma máscara de borracha criada por Jasper Johns de modo que reproduzisse exatamente os traços de seu rosto, Morris manipulava o volume do espaço ao colocar os painéis em posições diferentes. Ao fazê-lo, revelava uma mulher nua reclinada sobre um divã, na mesma pose de *Olímpia* de Manet; ignorando a majestosa figura e ao som de um serrote e de um martelo usados em algumas das pranchas do painel, ele continuava a arrumá-los, deixando implícita a relação entre os volumes da figura estática e aqueles criados pelas pranchas móveis . (GOLDBERG, 2006: 132-33)

Percebemos como a redução dos movimentos corporais a gestos simples, rígidos ou "duros", retira toda possibilidade de dramatização ou construção de um enredo emocional ou expressionista tanto para o corpo, quanto à própria performance. Os corpos dos performers se colocam como objetos na medida em que experimentam o espaço conservando-se como elementos estáticos, salvo as movimentações pontuais (que trazem em si uma questão de repetição e movimentação corporal mínima) na manipulação dos objetos.

O minimalismo nas suas diversas possibilidades enquanto linguagem primava por uma unicidade e mínimo de conteúdo, onde qualquer leitura que ultrapassasse o conteúdo formal e "visível" não estaria vinculada aos preceitos do movimento. Questão geradora de uma problemática com relação a uma das principais características de movimento: a afirmação tautológica *"aquilo que vejo é apenas àquilo que vejo"*.

2. Minimalismo e Crença

Didi- Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, trabalhará em cima da premissa de que há algo entre o sujeito e o objeto, promovendo uma cisão do olhar entre àquilo que vejo e o que me olha a partir do que vejo. Portanto, uma relação onde o objeto artístico por mais simples que seja, carrega em si algo mais do que sua visualidade externa, o que por sua vez, nos olha. O objeto se torna uma espécie

de sujeito face ao espectador e propõe uma relação intersubjetiva (a especificidade sai do objeto para a relação). Segundo o autor:

> (...) o vocabulário da especificidade de certo modo se deslocou do objeto para a relação (*specific relation*): trata-se aqui da relação entre o objeto e seu lugar, mas como o lugar abriga o encontro de objetos e sujeitos, essa relação pode igualmente caracterizar uma dialética intersubjetiva. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 66)

O autor afirma que o projeto minimalista fracassou na medida em que o mesmo negou a possibilidade de uma relação fenomenológica entre sujeito e objeto. Ainda assim, reconhece que alguns artistas como Robert Morris, acabaram admitindo o caráter fenomenológico da experiência subjetiva que suas esculturas engendravam, por mais específicas que fossem. Outro exemplo que o autor traz é Tony Smith. Embora o artista não estivesse preocupado com a objetividade e/ou subjetividade da obra de arte, seus cubos negros servem como referência para Didi-Huberman delinear sua tese onde, por mais simples que seja um objeto, ele nos suscita algo do imaginário e da memória. Nos desperta *"crença"*.

A crença consiste em ultrapassar a tautologia na medida em que reconhece algo no objeto que ultrapassa sua visibilidade. Segundo o autor (DIDI-HUBERMAN, 1998: 40): *"consiste em querer superar – imaginariamente – tanto o que vemos quanto o que nos olha."* O homem da crença recusa o material em busca de uma verdade que fixa nossas memórias, nossos temores e nossos desejos. Uma reelaboração ficcional do tempo. Seria, pois,

> Uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea, mas autoritária. É uma vitória obsessional – igualmente miserável, mas de forma desviada – da linguagem sobre o olhar; é a afirmação, condensada em dogma, de que aí não há nenhum volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento, mas "algo de Outro" que faz reviver tudo isso e lhe dá um sentido, teleológico e metafísico. Aqui, o que vemos (o triste volume) será elipsado,ou melhor, revelado pela instância legiferante de um invisível a prever. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41)

Essa ficção temporal é construída a partir daquilo que me olha naquilo que vejo, ou seja, o momento em que me abro para perceber o que me afeta e desperta a construção de imagens a partir da minha experiência no mundo. De qualquer modo, no encontro com a obra de arte, o imaginário será acessado através de uma relação que se dá na materialidade e visualidade.

A tautologia e a crença, sozinhas, não dariam conta da complexidade da obra de arte. Uma obra de arte suscita um imaginário, mas não deixa de se impor enquanto forma e volume. Ela nos coloca uma dialética entre aquilo que vemos e o que nos olha naquilo que vemos:

> Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o entre. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 77)

E ainda,

> Por mais minimal que seja, é uma imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – de um *pano* -, nos olhar nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos "agarra" – face ao que nela nos deixa, em realidade, despojados. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 95)

Tanto num objeto quanto num trabalho com o corpo, os quais adotem pressupostos minimalistas em sua construção, percebemos que a mais simples imagem não é tão simples. Ela é portadora de uma dialética entre aquilo que nos apresenta como visualidade e o que desperta enquanto invisibilidade imagética. Por mais "minimal" e repetitivos sejam os objetos ou seriações de ações numa proposta performática, existem nuances que escapam (e creio que na performance isso seja mais claro ainda) e nos fazem perder nossas certezas, nos desestabilizam, nos esvaziam. Algo me escapa naquilo que vejo, instigando-me uma operação imaginativa, existencial... Na qual somos olhados por esse esvaziamento.

Portanto, a subjetividade e as marcas de experiência de vida que trazemos, vão dar "sentido" ao que vemos. Não há como ser neutro diante do objeto, e consequentemente da arte. Nesse encontro com a arte, elaboramos uma ficção do tempo a partir da nossa memória. Não a memória cronológica, mas a da experiência no mundo. Algo do campo da visibilidade que atravessa o sujeito, direcionando-o ao "invisível" cerne da sua subjetividade. Uma relação instável que oscila e inquieta a própria existência do sujeito e não só o objeto. Nas palavras de Didi-Huberman, *"repor em jogo perpétuo e vivo a perda"*. Um jogo entre o próximo e o distante, o visível e o invisível. Uma convergência entre tautologia e crença. Uma *"aura"*.

Diante de uma performance, na qual a repetição seja constituinte de um roteiro de ações a serem executadas consecutivamente, podemos considera-la como instauradora de “crenças” para além da visualidade corporal do performer?

3. Repetição e Diferença

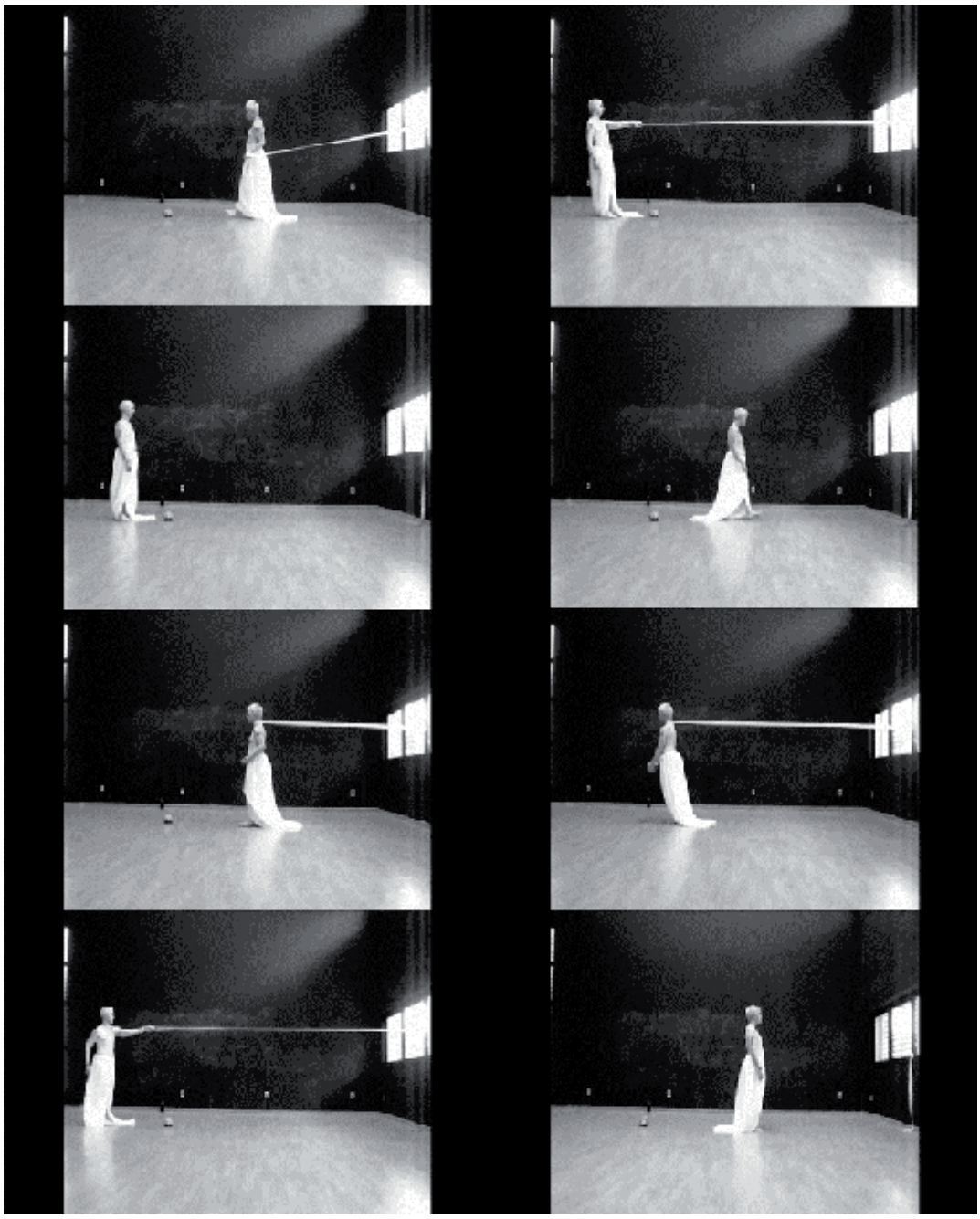


Figura 1 - *DURAÇÃO 2 - Potência;* frame do vídeo de registro da performance; aprox. 2h de duração. Fonte: arquivo do artista.

DURAÇÃO 2 – Potência (Figura 1) compreende:

- um espaço delimitado pela distância de um elástico amarrado em alguma estrutura e o limite em que este pode ser esticado;
- elástico e pedra como objetos relacionais na performance;
- o corpo como provedor das ações nesse espaço;
- um gravador que registra os sons oriundos das ações;
- um programa de ações que consistem em: ligar o gravador; esticar o elástico até o seu limite; soltá-lo após alguns minutos; colocar o elástico no pescoço e estica-lo até o seu limite, estabelecendo uma relação de tensão e equilíbrio entre o corpo-elástico que segura uma pedra em posição diagonal com relação ao chão e o elástico; executar o som registrado pelo gravador.

Essas ações são repetidas sequencialmente de modo a criar um *"estado de performance"* que permita o corpo transitar, após algum tempo, por todas as ações de modo aleatório sem perder sua intensidade e potência, produzindo seriações a partir das diferenças oriundas do processo. A repetição, nesse caso, se torna a chave fundamental para a concretização do trabalho, na medida em que é a condutora e possibilitadora do "estado de performance".

O filósofo e ensaísta José Gil (GIL, 2004: 131), chama de "Zona" esse estado corporal em obra que se difere do corpo em seu estado cotidiano, construído a partir de outra consciência do corpo por meio de "micropercepções" ou *"pequenas percepções: dos movimentos do corpo, dos movimentos afetivos, cinestésicos, pequenas percepções de espaço e de tempo"*, as quais vão se engendrando ao corpo durante um movimento.

Acerca das micropercepções, Renato Ferracini[2] (FERRACINI, 2007: 112-113) diz que elas são *"microvibrações perceptivas e afetivas que recobrem a macro estrutura de uma ação"*, ou seja, elas fazem parte das percepções geradas pelos afetos e não são visíveis, mas subjetivas e englobam a estrutura das percepções visíveis. Entendo essas micropercepções, como propulsoras de estados corporais e mentais singulares durante a realização de uma performance, levando o corpo do

[2] Renato Ferracini é ator-pesquisador-colaborador integrante do LUME-UNICAMP. É autor dos livos A *Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* e *Café com Queijo: Corpos em Criação*.

performer a outro espaço e tempo, que não é o mecânico e nem o das "macropercepções" sensoriais, que, segundo o autor são aquelas *"macropercepções objetivas que habitam o território do tempo-espaço clássico".*

Esse outro território criado compreenderia, então, um estado de performance no qual o corpo se encontra inserido num espaço-tempo de turbulências entre as micropercepções e as macropercepções. Ao adentrar o estado de performance, o corpo passa a situar-se num outro espaço-tempo: o da "zona de turbulência" ou tempo de "puro acontecimento" onde o corpo do performer, segundo Ferracini (Idem: 115) *"recria o tempo e o espaço clássico através e por sobre e por debaixo das micropercepções"*. Esse tempo não é linear, nem ficcional, mas está em constante processo de vir-a-ser e se *"materializa no corpo – e por isso torna-se não cronológico".* Portanto, o tempo torna-se experiência: interno e subjetivo, produzindo diferenças.

Utilizo a repetição em *DURAÇÃO 2 – Potência*, como modo de se fazer o trânsito entre o corpo cotidiano e o corpo em obra, ou seja, modo de possibilitar a entrada do corpo na "zona de turbulência" ou estado de performance.

Para o filósofo Gilles Deleuze (DELEUZE, 2006: 49), existem dois tipos de repetição: a repetição do mesmo que *"se aplica pela identidade do conceito ou da representação"* e outra repetição *"que compreende a diferença"* e se *"desenrola como puro movimento criador de um espaço e de um tempo dinâmicos".* Assim, uma repetição que corresponde àquilo que já é atual, e outra que está em vias de atualizar-se a partir dos agenciamentos oriundos da subjetividade.

Acerca do artista e da obra de arte, Deleuze nos diz que:

> (...) uma figura encontra-se reproduzida sob um conceito absolutamente idêntico... Mas na realidade o artista não procede assim. Ele não justapõe exemplares da figura; cada vez ele combina um elemento de um exemplar com outro elemento de um exemplar seguinte. No processo dinâmico de construção, ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isso será conjurado no efeito total. (DELEUZE, 2006, p. 44)

Desse modo, o que se repete nunca será igual, pois sempre sofrerá interferências da subjetividade. Interessa-me pensar a repetição como produtora de diferenças e não apenas como mera repetição de partituras corporais constituindo

um roteiro, entendendo que ela introduz um princípio dinâmico, o qual inclui a subjetividade do artista performador.

Assim, a repetição pode levar o artista à recriação do espaço-tempo em que está inserido. Na performance, esse tempo, como já foi dito anteriormente, não é o cronológico, mas interno e subjetivo em constante movimento de vir-a-ser. Nele, estão contidas múltiplas durações, ou seja, vários estados pelos quais o corpo passa quando adentra o espaço performático. Cada etapa compreende um estado mental e corporal que produz diferenças, sendo esses, momentos decisivos para o artista acessar o estado de performance.

Esses estados, são resultado das turbulências entre as micro e macropercepções e facilitadores para o acesso ao estado de performance, e segundo Ferracini:

> Adentrar nessa zona de micropercepções é, portanto, adentar em um espaço virtual. Um espaço de infinitos pequenos virtuais perceptivos, que desestabilizam as macropercepções, sejam elas temporais e/ou espaciais. É nesse território virtual das micropercepções singulares virtuais que o tempo e o espaço se recriam no corpo-subjétil do performador. É nesse território que o corpo-subjétil pulsa, não de forma cronológica, mas pulsa em um tempo aiônico, o tempo-acontecimento intensivo, o tempo do acontecimento ou do devir. (FERRACINI, 2007: 113)

Percebemos que as micropercepções estão para o campo da invisibilidade assim como as macropercepções para o da visibilidade. As ações executadas na performance denotam um sentido tautológico, na medida em que a repetição torna visível o processo de construção do trabalho. Mas se entendermos a repetição como instauradora de diferenças, a visualidade das ações se torna apenas um dos aspectos a serem percebidos em *DURAÇÃO 2 – Potência.*

No campo das macropercepções, temos os objetos (elástico e pedra), o corpo e as ações executadas. Eles são visivelmente verificáveis assim como as seriações criadas a partir das ações. Acontece que num certo momento essas repetições começam a produzir diferenças a partir das convergências entre visível e invisível, interior e exterior.

Podemos considerar que existe algo além daquilo que está posto pela visibilidade: o cansaço físico e mental, as micropercepções e os múltiplos

agenciamentos oriundos do encontro entre performer e elástico, performer e pedra, performer e som, performer e público etc. Todas essas, relações de “crença” oriundas da subjetividade e sua experiência com o objeto de arte, no caso, a performance.

A performance poderia ser entendida então, como uma junção entre a visibilidade das ações que um corpo executa no espaço somada às diferenças e crenças construídas a partir do estado de performance (no caso do performer) e do imaginário (no caso do público). O encontro entre as macro e micropercepções compreendem um “entre” capaz de gerar potência e intensidade na construção de um novo espaço-tempo, recoberto por diferenças e durações cuja intensidade se faz na experiência. Com relação a essa experiência inter-subjetiva do sujeito com o objeto de arte, Didi-Hubermannos diz :

> Há uma experiência, logo há experiências, ou seja, diferenças. Há, portanto tempos, durações, atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis. Há relações que envolvem presenças, logo, há sujeitos que são os únicos a conferir aos objetos minimalistas uma garantia de existência e eficácia. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 66)

4. Crença ou Tautologia?

Considerar *DURAÇÃO 2 – Potência* uma performance de ordem tautológica, seria fazer do corpo meramente uma extensão do objeto (no caso, o elástico), negando-lhe as durações e diferenças empreendidas na ação de esticar e soltar o elástico. Seria negar os atravessamentos gerados pelo som do elástico ao encontrar a parede e o que isso reverberaria no performer (e mesmo no público). Porém, considera-la puramente “crença”, retirar-se-ia a possibilidade de uma leitura mais formal assim como o próprio caráter da repetição como elemento constituinte e importante para a performance, na medida em que serve como base e sustentação do estado de performance necessário para que o trabalho aconteça. Portanto, uma junção se faz necessária.

Didi-Huberman tomará emprestado de Walter Benjamim o conceito de *aura*, como sendo esse possível *“espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado”*. Uma proximidade e distanciamento concomitantes, que o

filósofo chamará de “dupla distância”. Acerca do conceito de *aura* de Benjamin, Didi-Huberman diz:

> Pensemos nesta palavra, empregada com frequência, raramente explicitada, cujo espinhoso e polimorfo valor de uso Walter Benjamin no legou: a *aura. “*Uma trama singular de espaço e de tempo” (...), um *espaçamento tramado* - e mesmo trabalhado, poderíamos dizer, tramado em todos os sentidos do termo, como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede. E acabaria por dar origem, nessa “coisa trabalhada” ou nesse ataque da visibilidade, a algo como uma metamorfose visual específica que emerge desse tecido mesmo (...) de espaço e de tempo. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 147)

A *aura* seria então, a entrelaçadora do olhar tautológico com o olhar do homem da crença a partir de uma memória que desdobra o espaço-tempo em pensamento, anacronicamente, um estado de vir-a-ser constante. Uma memória que (idem, p.149) *“está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade objetiva”* onde *“todos os tempos nela estão traçados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados”*.

A “dupla distância” ou *aura* têm a capacidade de nos atingir, nos tocar. Ao mesmo tempo em que nos aproxima do visível, cria uma distância ótica capaz de produzir modos de sentir. Jogo constante entre próximo e longínquo, que produz sentido.

Existiria, portanto, em *DURAÇÃO 2 – Potência,* um “entre” suscitado pelo estado de performance, ou seja, pelas diferenças que “escapam” durante a execução do programa de ações propostas, e consequentemente sua repetição por um longo período de tempo. Assim, poderíamos considerar o estado de performance como um “estado aurático” instaurado pela convergência constante entre dentro e fora, micro e macropercepções, visível e invisível. A *aura* como “instância dialética” entre tautologia e crença, repetição e diferença.

A crença permite desestabilizar certezas assim como a tautologia possibilita a criação de uma linguagem e materialização do invisível. Nem uma nem outra, mas as duas. Ficar apenas no aspecto formal e não se abrir ao invisível (não permitir deixar afetar-se) assim como permanecer na “divagação” sem dar forma às sensações, são posturas radicais cujas escolhas impedem uma imersão mais aprofundada num processo de criação ou apreciação de uma obra de arte.

DURAÇÃO 2 – Potência não é crença nem tautologia, mas a junção de ambas, a qual permite a criação e instauração desse "entre" na arte. Parafraseando Walter Benjamin, a partir da citação de Didi-Huberman: *"Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos (...) Esta é uma das fontes mesmas da poesia."*

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DELEUZE,Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2ª edição, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1998.

FERRACINI, Renato. *O corpo-subjétil e as micropercepções: um espaço-tempo elementar*. In: Tempo e performance. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

GIL, José. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Daniel Noronha de Alcino

Artista Visual e Performer. Mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Arte. Título da pesquisa: *DURAÇÕES – A construção de um corpo em performance através da repetição e do tempo de duração.*

UM JARDIM NA FLORESTA

Claudia Tavares
Instituto de Artes UERJ - claudia@claudiatavares.com

RESUMO
O artigo reflete sobre a questão do afeto como gesto artístico, diretamente ligado ao projeto Um jardim na Floresta, que propõe uma ação: captar e armazenar água proveniente da umidade do ambiente do ateliê e levá-la ao sertão para o cultivo de um jardim a ser documentada em imagens foto e videográficas e desenhos, acompanhando todo o processo em construção.

PALAVRAS-CHAVE
Afeto. Água. Habitação. Processo.

ABSTRACT
The article reflects on the issue of affection as artistic gesture , directly linked to the project A garden in the forest , which proposes an action: capture and store water from the moisture of the studio environment and take it to the backcountry for growing a garden to be documented in photo and videographics images and designs, following the whole process under construction.

KEYWORDS
Affection. Water. Habitation. Process.

Fazer uma arte que leve as pessoas
a uma relação afetiva com o mundo.
Hélio Oiticica[1]

Pensar em uma relação mais afetiva com os lugares que nos rodeiam conduz meu projeto intitulado *Um jardim na Floresta*. A ação proposta nesse projeto envolve água, afeto e duas habitações: meu ateliê no Rio de Janeiro e a fazenda do pai da minha filha no sertão nordestino do estado de Pernambuco. O trabalho a ser realizado propõe uma ação: captar e armazenar água proveniente da umidade do ambiente do ateliê e levá-la ao sertão para o cultivo de um jardim. Essa ação é derivada do afeto que minha filha e meu ateliê produzem em mim. Mas é também

[1] FILHO, Cesar Oiticica. Encontros, Hélio Oiticica. Rio de janeiro, Azougue, 2009, p.77.

fruto do desenvolver da minha produção artística, onde a temática “afeto” está sempre envolvida. Meu trabalho se manifesta dentro do âmbito familiar, em ambientes domésticos, trazendo questões como memória, tempo e afetividade. Surge então minha maior questão: o quanto o afeto pode ser um gesto artístico? Podemos pensar nele enquanto potência geradora de arte? O quanto o afeto altera o processo artístico?

Figura 1 – Claudia Tavares, **Um jardim na Floresta**, Rio de Janeiro, 2014.

Moro na Rua Alice, em Laranjeiras, Rio de Janeiro, há 14 anos. Desde 2013, minha vizinha me aluga seu porão que uso como ateliê. A entrada é por uma porta amarela que se abre diretamente para a rua. Lá dentro, meu espaço de produção. O sol não penetra no ambiente. Dois desumidificadores transformam constantemente umidade do vapor de água em água de fato. Apesar de eles ficarem ligados todo o tempo, a umidade sobe a partir do chão, manchando livros, papéis e objetos. Brota também das paredes, desenhando mapas de fronteiras volúveis. Semanalmente, retiro litros de água condensada do ar pelos desumidificadores e despejo-os na pia.

A cerca de 2.000 km de distância do Rio de Janeiro fica Floresta, um município de Pernambuco incrustado no sertão, na região do semiárido brasileiro. Há três anos o Rio Pajeú, afluente do São Francisco, responsável pela irrigação da região, está seco. Cerca de doze mil pessoas são diretamente afetadas por esse estado de secura nessa região. O pai da minha filha mora em Floresta.

Todos os dias em que despejo a água recolhida no meu ateliê, penso na seca que impede a proliferação do verde e da vida no sertão de Pernambuco. Lá não chove há três anos, enquanto no meu ateliê, “chove” sem parar.

Figura 2 - Claudia Tavares, **Um jardim na Floresta**, Rio de Janeiro, 2014.

Tenho como projeto engarrafar essa água que brota do ar no Rio de Janeiro e é condensada pelos desumidificadores e levá-la ao sertão, para regar a plantação de um jardim. A proposta é que a ação de engarrafar a água, levá-la ao sertão e regar o jardim seja fotografada por mim. Como imagens, o cenário amplo e horizontal do sertão seco em paralelo ao universo íntimo, restrito e úmido de um ateliê de artista. A falta de verde versus as paredes cobertas de hera. Enquanto a viagem ao sertão não acontece, crio imagens dentro do meu ateliê. Acompanho o processo desse recolhimento material através da fotografia, vídeo e desenho.

O que considero afeto nesse projeto não é o que entendemos simplesmente por sentimento. Penso aqui como afeto o que Spinoza propõe em seu livro Ética: “por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (2009, p. 99). Resumidamente, o afeto é a relação entre dois corpos, nos quais e pelos quais a potência de agir é aumentada ou diminuída, provocando assim, respectivamente, alegria ou tristeza. Cada indivíduo, pensado

como um modo singular de existência é afetado e afeta outros corpos incessantemente em suas experiências. Gilles Deleuze comenta Spinoza da seguinte forma: “Todo modo de pensamento enquanto não representativo será chamado de afeto. Uma volição, uma vontade, implica, a rigor, que eu queira alguma coisa; o que eu quero, isto é objeto de representação, o que eu quero é dado numa ideia, mas o fato de querer não é uma ideia, é um afeto, porque é um modo de pensamento não representativo”[2]. Ou seja, o afeto aqui proposto é da ordem daquilo que não é representativo, mas presente, atuante e determinado pela relação entre dois corpos. Afecção. Minha filha me afeta assim como meu ateliê. Minha filha me provoca alegria. O sertão seco me provoca tristeza.

Pensando, nas relações existentes em meu projeto até o momento, a relação com o sertão e com o pai de minha filha é sustentada somente pela minha relação afetiva com ela. Ou seja, minha relação com o sítio nordestino existe enquanto existe meu vínculo afetivo com minha filha e com meu ateliê, que é o espaço íntimo que fornece a matéria para a ação artística proposta. O gesto artístico aqui é estimulado pela relação com minha filha e materializado na ação de captar a umidade transformada em água do meu ateliê e engarrafá-la pensando na seca do sertão, que afeta minha filha diretamente e a mim indiretamente.

Figura 3 - Claudia Tavares, **Um jardim na Floresta**, Rio de Janeiro, 2014.

[2] Disponível em: http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5

O quanto cada um desses espaços pode contribuir para esse gesto afetivo? Uma hipótese pode apontar para a diferença entre o dentro e o fora. O dentro como o espaço do ateliê, da casa, protegido da rua, mofado e úmido, *versus* o espaço natural do sertão, amplo, sujeito às forças da natureza que dita suas regras. O espaço íntimo pode ser apontado como produtor de afetividade que gera e expande esse afeto para o mundo. No caso do espaço do ateliê, um espaço com excesso de uma matéria geradora de vida. “A casa é sempre um núcleo de afeto, é uma fábrica de construção de afeto”, diz a artista Brígida Baltar (CANTON, 2009, p.69). Proponho meu ateliê enquanto casa, enquanto abrigo, moradia, espaço de habitação. Em seu texto *Construir, habitar, pensar,* Martin Heidegger estabelece uma relação entre o construir e o habitar. “Ambos os modos de construir -construir como cultivar, em latim, *colere*, cultura, e construir como edificar construções, *aedificare* - estão contidos no sentido próprio de bauen, isto é, no habitar.” (HEIDEGGER, 2002, p.127). O habitar não se limita a uma habitação, no sentido de uma moradia, mas estende-se na medida em que o espaço construído é palco para a vida. Habitamos a casa, a rua, o bairro, a cidade, habitamos também os espaços que surgem das relações que estabelecemos com os outros. Habitar é a nossa forma de estar no mundo e a partir desta forma construímos a realidade que nos circunda. Da mesma palavra do alemão antigo, *buan*, que significa habitar, deriva a palavra *construir*, e também as palavras *permanecer*, *morar*, e *ser*. Assim habitar, em seu vigor de essência, revela a amplitude de seu significado. Não somente construir é habitar, habitar é a maneira pela qual somos sobre a terra, e mais, o homem é à medida que habita. (HEIDEGGER, 2002, p.125-141). Assim, minha filha habita o sertão mesmo quando não está lá fisicamente, e eu, afetada por ela, também. No sentido de construir, habitar envolve, ao mesmo tempo, cultivo e crescimento. O cultivo de um jardim no sertão passa a ser visto então como uma construção, que conforme nos fala Heidegger, engloba também uma habitação. Porém, uma habitação no fora, no espaço não controlado da natureza, sujeito às suas intempéries, e nesse caso, com escassez da matéria água. Penso no espaço dentro como doador e no espaço fora como receptor. Ambos edificados pelo mesmo gesto afetivo inicial.

Figura 4 - Claudia Tavares, **Um jardim na Floresta**, Rio de Janeiro, 2014.

A água que baseia todo o processo artístico e de pensamento deste projeto brota do ar e se transforma no estado líquido através da ajuda de aparelhos desumidificadores. Não sai de torneiras nem de canos. Não atravessa paredes e complexos sistemas de abastecimento. Ela brota do ar, da umidade constante de um ambiente. É uma modulação da matéria água que se apresenta aqui como um elemento em transformação capaz de impulsionar um gesto artístico advindo do afeto. Ou seja, parte da proposta é gerar e manter vida num ambiente amplo e natural com toda sua imprevisibilidade. Minha coleta de água tem "serventia" concreta: regar um jardim no sertão. Em recente matéria publicada no jornal O Globo, em 9 de agosto de 2013, a jornalista Cleide Carvalho disse: "Como se não bastasse a falta de chuvas, o Brasil vê se alastrar no Nordeste um fenômeno ainda mais grave: a desidratação do solo a tal ponto que, em última instância, pode torná-lo imprestável. Um novo mapeamento feito por satélite pelo Laboratório de Análise e Processamento de Imagens de Satélites da Universidade Federal de Alagoas (Lapis), que cruzou dados de presença de vegetação com índices de precipitação ao longo dos últimos 25 anos, até abril passado, mostra que a região tem hoje 230 mil km² de terras atingidas de forma grave ou muito grave pelo fenômeno". Planejo uma ação que tem uma finalidade clara, porém incerta. O jardim construído sobreviverá à seca do ambiente árido do sertão? O processo da natureza influirá diretamente sobre meu processo artístico, pois lidar com a natureza é lidar com o imponderável.

Figura 5 - Claudia Tavares, **Um jardim na Floresta**, Rio de Janeiro, 2014.

Processo

Em seu filme intitulado *O fim e o princípio*, o documentarista recém falecido Eduardo Coutinho (http://www.youtube.com/watch?v=_VQC51XZ5ow), inicia em voz off dizendo que: "Viemos à Paraíba para tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia. Nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. (...). Talvez a gente não ache nenhum e aí o filme se torne essa procura de uma locação, de um tema e sobretudo de personagens." O filme se desenrola dentro dessa perspectiva, não tem pesquisa prévia e vai ao encontro do acaso, do inesperado.

Nesse processo em que Coutinho se lança sem garantias de sucesso, o desvio parece seguir em paralelo. Pensar em processo implica levar em consideração também os possíveis desvios, falhas e fracassos. Mas o que diferencia em arte cada um desses eventos, desses acontecimentos? A falha "faz aparecer o implícito em toda a sua extensão", diz Cauquellin. Certamente que a ação da natureza é imprevisível e inconstante, e será fator determinante no processo de desenvolvimento do jardim.

Em *Grande Budha*, trabalho do carioca Nelson Félix, de 1985, garras pontiagudas de metal são fixadas no solo apontando para o tronco de uma árvore,

mais precisamente um mogno. À medida que ela cresce, ameaçada por uma situação não natural e agressiva, o tronco da árvore terá que adaptar a esse constrangimento. O processo de crescimento de uma árvore é muito longo e quase imperceptível. Por meio dessa interferência, Félix provoca um desarranjo na natureza: o confronto e encontro de duas matérias, uma orgânica e outra inorgânica. Além disso, confronta também duas naturezas sensíveis: as barras de ferro, elemento natural porém já processado, em oposição à natureza virgem da árvore, com sua força dirigida ao seu crescimento e à sua perpetuação.Tenho a felicidade de conviver com uma autêntica versão caseira desse trabalho, com um cacto plantado em um vaso de barro, ladeado por duas chapas de ferro com pregos apontados para a planta, conforme imagem abaixo. O curioso é que, ao longo de uns oito a nove anos, o cacto se manteve distante dos pregos, se protegendo da ação perfurante deles, engordando apenas na parte superior que ficava resguardada dessa ameaça e criando uma membrana protetora apenas na parte confrontada. Há cerca de uns seis meses atrás, brotaram alguns “galhos”novos. Um deles não se intimidou e encarou os pregos, sendo perfurado por eles. O confronto entre as matérias se deu de forma plena, um desvio aconteceu. Um afetou o outro!

Figura 6 - fotografia de Claudia Tavares, Rio de Janeiro, 2014.

A documentação em fotografia e vídeo de todo esse projeto envolve desafios diferentes. No caso do ateliê, a intimidade com esse espaço habitado por mim, me permite perceber sutilezas diárias como sombras fugazes, desenhos que se modificam lentamente nas paredes úmidas, nuances no crescimento da hera, etc. No que diz respeito ao sertão, a terra rachada, o chão craquelado, as carcaças de animais largadas no meio da imensidão seca, entre outras, fazem parte de uma imagética emblemática e gasta, porém cada vez mais evidente e presente nesse processo de desertificação que vem se estabelecendo nessa parte específica do sertão nordestino. Aqui se coloca uma preocupação: como fugir dessas imagens no processo de registro desse projeto? Será que é possível criar imagens que apresentem outra alternativa de visualidade? O quanto o afeto poderá orientar essa documentação e a diferenciar desse imaginário clichê? Encaro isso como um desafio e acredito que apenas a vivência nesse ambiente será capaz de apontar caminhos, afinal, nos disse Lygia Clark: “todo artista é um suicida. Por quê? Porque ele se joga inteiro, se arrisca a todos os compromissos com a superfície que vai trabalhar. E quando o faz, ele não tem a menor garantia de estar certo naquilo que tenta”.

REFERÊNCIAS

CANTON, Katia. **Espaço e Lugar.** Col. Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

FILHO, Cesar Oiticica. **Encontros, Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, Habitar, Pensar**. In: _____. **Ensaios e Conferências**. (trad.) Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes. 2a ed. 2002.

Scovino, Felipe. **Lygia Clark**: reedição em **Arte e Ensaios, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA - UFRJ,** ano XV, no 16, Rio de Janeiro, julho de 2008

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. (trad.) Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Claudia Tavares

Doutoranda em Processos Artísticos Contemporâneos pelo Instituto de Artes UERJ, Mestra em Artes pela **Goldsmiths College**, Londres e em Linguagens Visuais pela **Escola de Belas Artes, UFRJ**. Como artista visual, utiliza principalmente as linguagens da fotografia e do vídeo. Dirige a **Binóculo Editora.** Vive e trabalha no Rio de Janeiro. www.claudiatavares.com

FÁBRICAS DE SI – MANUFATURA REPETITIVA DE APARIÇÕES PERFORMATIVAS DAS IMAGENS DE BAIXA DENSIDADE

Nathália Martins de Mello
UERJ – nathalia.mmello17@gmail.com

RESUMO
Esse exercício escrito opera segundo a lógica da poética de contato – força motriz da série de sete performances Fábricas de si. Uma sequência de modos, narrativas, entrelaçamentos é disparada pelo contato com meu corpo, em estado de pesquisa, e o território abandonado da Fábrica de Tecidos Fluminense. A seguir, dou inicio a investigação 1) das reminiscências das práticas industriais nos corpos operários, 2) da produção controlada de corpo e identidade e 3) da articulação autobiográfica de narrativas particulares através de gestos de descontrole. O corpo age e imprime forma à duração das territorialidades e efeitos disciplinares das programações sociais. Até que ponto o corpo manufatura imagens de memória de baixa densidade, através da repetição, transformando-as em coreografias próprias ou até que ponto está programado por agentes externos?

PALAVRAS-CHAVE
Controle. Coreografia. Cuidado de Si.

ABSTRACT
This written exercise operates according to the logic of the poetics of contact – the driving force of a series of seven performances Factories of the self. A sequence of modes, narratives, interweaving acts is triggered by the contact my body, in a researching state, established with the abandoned surroundings of the Fluminense Factory of Fabrics. Hereafter, I will introduce the investigation 1) of the reminiscences of industrial practices into workers bodies, 2) of the controlled production of body and identity and 3) of the autobiographical articulation of personal narratives through gestures lacking control. The body acts and prints shape to the duration of territorialities and discipline effects of the social programming. Does the body manufacture low density images of memory, through repetition, transforming those into own choreographies? Until what extent is the body programmed by external agents?

KEYWORDS
Control. Coreography. Care of the Self.

1. Investigação das reminiscências das práticas industriais nos corpos operários

O projeto de doutoramento surgiu do interesse de aprofundar o estudo sobre minha prática após um período de prática colaborativa com outros artistas. Na colaboração, o contato é fundamentalmente uma força pedagógica; contaminamo-nos mutuamente através da atividade de observação dos variados modos de investigar. É também, fundamentalmente, uma prática exercida por natureza

intuitivamente crítica. O processo pedagógico é construído a partir das reações às contaminações exercidas; toda atitude é carregada do histórico experimental de cada artista. Nesta curta introdução, cito alguns exemplos das características relevantes dos artistas com quem trabalhei, para facilitar a apresentação das ideias que serão desenvolvidas ao longo da escrita do doutoramento.

Observei Marten Spangberg agindo através da função principal de deslocar a discussão sobre coreografia para a análise comportamental de identidades performativas em construção. Xavier Le Roy trabalha suas atitudes performativas como atos que sutilmente indicam organizações de vidas humanas temporais, políticas, de acordo com uma espacialidade específica, como a do museu ou a do teatro, durante um período de convivência. Vlasta Delimar apresenta constante silêncio sorridente, sapatos de saltos coloridos e sem uma palavra, coordena um festival de performance que apresenta, além dos artistas da cidade de Staglinec, na Croácia, artistas que geralmente subvertem as demandas econômicas de mercadoria, troca de narrativas pessoais, encontros subjetivos. Vlasta coleciona artistas ao percorrer pelos festivais de performance feminista com seus solos de formato quase sempre horizontal de corpo no chão, sobre uma mesa ou um divã. Poppy Johnson também recolhe contatos ao percorrer festivais internacionais, coordenando performers que agem majoritariamente na construção de imagem para a ideia de corpo de mulher, as excreções e alquimias características. Manuel Vason viaja oferecendo workshops bastante técnicos na produção e composição de fotografia com grupos de performers de práticas muito diferentes entre si e, geralmente, utiliza um elemento (que pode ser totalmente aleatório, estabelecendo relação externa aos possíveis pontos de interesse comum) para criar uma unidade na imagem. Esses artistas são coreógrafos e performers de si mesmos e criam associações entre outros coreógrafos e performers. As metodologias têm um aspecto em comum: a permissão para contaminar e deixar-se contaminar pelo contato. Helena Hunter ensina a programar o contato, dominar o próprio programa, cria associações entre iniciantes através de sua metodologia de mapa – um grande rolo de papel onde cada participante dos seus workshops é convidado a definir uma rota de ações, pensamentos e planos anteriores, atuais e futuros. Karen Christopher deixa um papel com instruções no estúdio e colabora sem nunca estar presente em corpo; aqueles que permanecem no espaço atuam através de negociações. Tino

Seghal não anota uma sequer palavra e, portanto, levanta contraversões sobre a grafia do movimento. Ele, como Christopher, também desaparece e cria atmosfera crítica sobre as mesmas questões da troca, do paradigma da mercadoria, dos encontros subjetivos, das narrativas pessoais. De modo geral, todos se apropriam das narrativas de seus colaboradores. Todos estão, mais ou menos, interessados nas comunidades formadas de modo aleatório entre pessoas de backgrounds tão diversos. Há forte tendência para o ato de convidar pedestres e dançarinos para participarem de trabalhos quem empenham relações com ideias corporais. Sakiko Yamaoka apresenta-se sempre leve e plácida, mesmo ao promover uma noite de queda de braços num bar local entre ela e homens. De certa forma, esses artistas apresentam o aspecto performativo da constância trabalhando através da composição da imagem do artista, a composição das suas poéticas e também do preparo do corpo-performer. Verificando a repetição de procedimentos detonados a partir de relações que perturbam identidade, sistema e ordem, ocupando-me do que diz respeito às bordas, posicionamentos e regras do artista, da sua poética, ou do seu corpo em performance (Derrida, 1988, p. 9), percebo a possibilidade de tratar da performance como o espaço e tempo real, norteada pela noção de que é marcada pela constância da falta, justamente por apresentarem, em oposição, constantes performativas muito densas. Quando uma densidade alcança altos níveis na sua aparição, produz uma sombra de densidade também alta, porém obscura, daquilo que não há, aquilo falta ou que não está presente, ou que está recalcado, renegado, subjugado, em processo, ou ainda, subtraído. Há constantes nas práticas de performance; através da observação práticas desses artistas, com quem colaborei ou residi durante e a partir da pesquisa de mestrado, além da constante da sombra, associei características comuns que os reúnem no presente grupo de análise: o silêncio (ausência de texto, som não-verbal ou fala mínima, geralmente repetitiva); a solitude (da figura de artista no espaço poético) e a utilização de textos e pesquisa durante seus processos e programações. Nessa pesquisa, interajo com algumas dessas aparições performativas que se tornaram pontos de apoio para a presente investigação, num esforço de compreensão das características que remanescem nas práticas da performance e formam comunidades. Os pesquisadores nesse campo insistem em afirmar certa impossibilidade de definir a disciplina, que deseja não ser uma disciplina. Essa é a apresentação da investigação sobre as

reminiscências das práticas da indústria da arte nos corpos dos seus operários militantes, que, mesmo resistentes ao virtuosismo, estão possivelmente contaminados por um sistema de regras que permite a existência da liberdade na prática performativa. Regras subversivas são forças motrizes de um sistema que abre sempre espaço para a diferença.

Em persistente interesse sobre o discurso artístico performático, percebi na minha prática a constante atividade de experimentação com objetos relacionados ao tema morte, tais quais: documentos de performances, autores, espaços ou situações temporais específicas. A morte é uma falta que faz perceber a realidade corporal de textura indefinível, de material que escapa. Durante a pesquisa de mestrado, canalizei relações criativas com o tema morte, exaustivamente representado através da arte na construção histórica, na busca pela representatividade dessa invisibilidade tão presente. A atração pelo tema morte é mesmo uma espécie de resistência ao reconhecimento da materialidade do corpo literal, entretanto, minha prática é agida através de exercícios que tentam ressaltar a poética observada nos gestos quaisquer cotidianos. Há resistência na repetição do gesto qualquer cotidiano. O gesto qualquer se opõe ao gesto virtuose que manifesta, através do excesso ou habilidade, o horror expresso em relação a curta existência da carne. O performativo surge na prática que trabalha através do contato com gestos quaisquer cotidianos carregados de importância autobiográfica, como das narrativas pessoais de simples ações como bordar, de refogar, de regar, de limpar. O dançarino deita e observa o peso de um braço que levanta. Considerar ações desse tipo, entre outras associadas, performativas, não somente de narrativas pessoais, mas também de narrativas decoloniais[1].

Nessa escrita e pesquisa prática ensaio a trajetória como um tratamento. Nessa trajetória, identifico os procedimentos criativos que são em si os elementos narrativos, mas também, procedimentos de tratamento do corpo literal. Analiso as

[1] “Mas bien, se quiere enfatizar el interés en la “América profunda”, esa América que huele mal, de carácter indígena, indigente, campesina y rural, que no se preocupa por asegurar su ser, sino por su estar-siendo en su propia estancia y su raigambre. En ese sentido, estéticas decoloniales se trata de una búsqueda, no es un recinto en la casa del ser occidental, sino una estancia en la casa propia; es una búsqueda de lo propio, en cuyo camino se va desmantelando todo aquello que lo encubre, lo desodoriza, lo silencia y lo deforma.” (MIGNOLO & GOMEZ, 2012: 12)

formas quando em estado de ebulição, no momento em que a pressão dos agentes externos faz com que as subjetividades do discurso artístico em condições de limite de expressão, venham à tona. A programação das aparições performativas durante o processo criativo, manifestações das subjetividades no estágio de processamento, refere-se ao momento de articulação entre os campos de tensão que as aparições carregam em si e que absorvem e os estados e modos do corpo que as percebe. Alain Badiou afirma que "é isso que já estamos vendo, e não poderemos deixar de ver (…) se não rompermos drasticamente com os efeitos da máxima *só existem corpos e linguagens.*" (p. 113) As aparições performativas surgem a partir da pressão, por exemplo, que as limitações cotidianas impõem a um corpo performer.

O corpo performer é agente de uma prática coletiva de tratamento que se deixa atravessar por presenças de matérias imprevisíveis durante estado de atuação de uma programação. A grande profusão de agentes das práticas contemporâneas indica uma necessidade expandida de práticas diversificadas de tratamento em comunidades, práticas que são tão múltiplas quanto as fontes de pressões de controle. Nas artes de manifestação corporal, a ignorância é um dos princípios de iniciação do tratamento. No processo de emancipação, um ignorante é ensinado por outro ignorante. Não falamos da ignorância absoluta, mas do não saber do programa; nenhum roteiro poderá prever o atravessamento das matérias imprevisíveis de percepção quando o corpo performer age seu plano. A programação da peça de performance é realizada com detalhamento, contudo, nada pode ser mais relevante que o tempo presente em que ocorre o encontro entre aquele que programa e age e seu público, sua crítica. No encontro, ambas as partes envolvidas, reconhecem suas respectivas ignorâncias pós-programas e permitem o desenvolvimento de um processo de tratamento iniciado por um interesse em cuidar dos efeitos causais da pressão realizada por agentes externos.

2. Investigação da produção controlada de corpo e identidade

Minha prática lida com as questões do entrelaçamento entre memória e narrativa pessoal fazendo seu caminho no procedimento do tratamento de uma falta a partir da noção de invenção de uma doença do corpo, como a histeria. Segundo Didi-Huberman, "olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o

que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido" (2013, p.117) Para que tal procedimento de construção seja iniciado, outro procedimento, de preparo, deve ser articulado: a limpeza da sala de ensaio ou estúdio vazio, chão limpo, limpeza com fogo em alguma espécie de madeira ou incenso santo. Água, café e chá são dispositivos de recomeço e de estímulo ao trabalho que se entrega ao desconhecido que agem de forma imprevisível também sobre o corpo do performer sensível aos elementos constantes na trajetória de elaboração. O perfomer é o pedagogo de si que se encontra com o pedagogo do outro. O performer prepara sua matéria de interesse ou motivo de preocupação. Subtrai os excessos de manifestações imprevisíveis no processo. Subtrair é dispositivo de programação narrativa, organização subjetiva. O observador dessa "manifestação de uma doença, de uma dor ou sofrimento" (Rancière, 2012, p.12) é o próprio mestre generoso que dá permissão à colaboração. A generosidade será denominada como principal efeito do procedimento de tratamento no encontro. Durante o procedimento de preparação, através da organização, a sala se abre para o acontecimento da colaboração; a limpeza é invisível, realizada antes da chegada da comunidade que admite o tratamento, no entanto é totalmente perceptível com a sua chegada, é um primeiro cuidado. Como consequência, normalmente é dada a permissão colaborativa quando as partes participam inteiramente da ação de programa, tempo-específica. A prática espontânea de uma estrutura de produção que repete códigos já experimentados, como, por exemplo, a solitude no espaço da representação, revela um modo de incorporar memórias que as ações elas mesmas não sabem possuir. Por qual motivo essas repetições espontâneas ocorrem? Como manobras tão semelhantes entre si, atos e performances de afirmação política, ainda não completamente conhecidas, foram sendo incorporadas a um discurso? A partir da tragédia de Ésquilo, Antígona, Judith Butler mapeia a relação entre pressões de controle, manifestações das subjetividades e as margens dos corpos. Como percebo, essa cartografia dispõe na folha em branco os aspectos de uma espécie de processo de manifestação corporal e artística que pressiona limites entre o cotidiano e a morte. O questionamento é o ato estético, ação em que ocorre o encontro entre pressões, subjetividades e contato.

No parágrafo a seguir entro num modo de busca: o que é esse pedaço de papel com coisa escrita? É um modo de ver, modo de traduzir imagens de memória

presente, modo de operar perguntas que surgem do contato entre a fábrica e meu corpo. Surge também o modo de dar sentido à vida a partir de poéticas de contato. Está claro que essa é uma busca constante. Mas essa resposta não é suficiente. Estou fora do valor de mercado, mas quase nada existe fora do valor de mercado. É um modo de ver: vejo o bairro abandonado aonde viveram e trabalharam aqueles que me antecederam. Ao observar a região central do bairro, que é em si uma borda, conhecido como "Contorno", meu incômodo ou força de renovação é inspirada. É um modo de viver: é através da arte que consigo articular os atravessamentos cotidianos de intensidades. Explico incansável desde o início da trajetória como tento dar conta de imagens que entendo como imagens de memória que não são necessariamente já vividas, imagens de presente. É um modo operante: a metodologia de olhar para esse prédio abandonado e deixar essa antiga fábrica de tecidos fabricar perguntas ao entrar em contato com meu corpo. Por que está abandonada? O que aconteceu ali? Como viviam? Por que, esses, dispostos no seu entorno, vivem do modo que vivem? Vejo como vivem ou vivem de modo muito diferente do modo que imagino como vivem? 4) É um modo de dar sentido a vida: parto do princípio de que a história pessoal transmitida por mim pode facilitar encontros, criar conversas, produzir empatia ou seu contrário. As poéticas de contato me transformam em artista desde que ouvia as histórias familiares. Pausa abrupta aqui de imagem memória presente: o menino tio raspava do chão os cubos macios de doce de leite ao fim da feira, chantageando alguns dos seus muitos irmãos caso quisessem compartilhar aquele resíduo de doçura obtido com seu empenho na ação. Não sou eu que crio tais poéticas, eu as coleciono, com elas jogo e me articulo. Minhas histórias particulares são histórias do meu país e contornos para figuras de visões do reconhecimento e afirmação de um território.

Como explicar? Como dar ordem verbal ao corpo que não opera sob as mesmas condições do verbo? Sou desafiada a explicar a advogada conhecida e a colega feminista sobre o que é nem lei de documento ou de afirmação, mas o que é sim sobre uma margem instável onde está meu corpo em relação ao corpo operário. A sombra no chão é de silhuetas dos antepassados justapostas. Uma produção controlada de corpo é também uma produção controlada de gesto. A festa junina é a conexão com a fábrica e a possibilidade de descontrole gestual. O que sabemos do corpo colonizado? Estou atravessando o parque e essa mulher do amigo do meu

marido, advogada em Londres, tenta compreender novamente o que é isso que eu faço, ofereço-lhe uma partitura de expressões chave: pesquiso a memória no corpo produto da história da indústria e, através da relação autobiográfica com esse corpo operário ancestral, fabrico contornos para mim e para o Outro que percebe meu esforço performativo. Para minha amiga feminista que também é artista, também tenho que explicar: observo esse corpo-prédio de fábrica abandonada com o qual estabeleço relações a partir dos familiares que trabalhavam diretamente na produção de tecido ou não. Permito a visão de uma rápida silhueta da minha avó materna lavando roupas que, certamente, em sua maioria foram produzidas com tecidos fabricados por meu avô, seu parceiro, como mestre de tecelagem naquela fábrica ostensivamente ereta diante da casa onde moravam. A fábrica, como mecanismo de produção controlada, organizava a vida ao redor do corpo que tecia, tingia, pedalava e repetia; mesmo os movimentos mais básicos como engolir, ejetar, dormir, acordar, faziam parte desse mecanismo comandado pelo alarme sonoro do apito de barro.

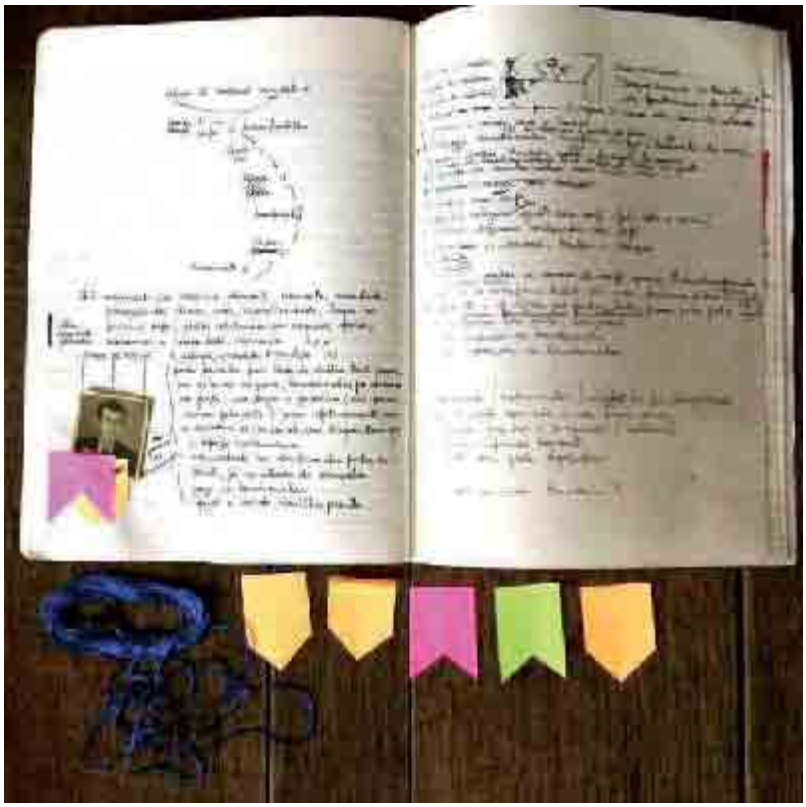


Fig.1 - Caderno do processo da série Fábricas de Si, 2014.

Para dar margem ao desafio de sonorizar do que se trata minha atual produção de corpo e identidade apresento uma foto da minha mãe vestida de caipira (traje feminino tradicional das festas juninas). A foto não é um objeto do passado ou dispositivo de melancolia. É um objeto do sagrado, porque de certa forma mística, quando convocado, abre caminhos para leituras sempre muito mais pertinentes ao sujeito que observa do que a si mesmo. A foto é uma espécie de carta de tarô que só poderá ser ativada se lida a partir do estado completamente conectado com o presente. O 'si', diante da foto, faz a inevitável conexão entre o presente do corpo e o presente do símbolo. Eu conecto a simbologia da festa junina mesmo que à primeira vista incongruente à figura da fábrica. A foto, como uma carta do tarô que me aparece num presente contínuo, também me faz interpretar uma conexão entre a fase rural dessa região onde o quarteirão da fábrica foi construído e a fase industrial, iniciada com a construção da fábrica. O ritual português é canal de catarse coletiva pagã, a celebração pelas colheitas e chegada do verão na Europa; no Brasil, a festa ocorre como celebração do final do período mais chuvoso, especialmente nas regiões Sudeste e Nordeste, e também comemoração da colheita do milho e das raízes abundantes no país. A festa é uma marca nesse território do processo civilizacional pela nossa absorção nativa de ritos e costumes colonizadores. A festa junina é um gesto do corpo coletivo colonial, uma figura da produção de identidade do sistema de regras aceitas por colonizados e dados por colonizadores.

Na pesquisa de mestrado iniciei a pesquisa no contexto da performance autobiográfica: através da informação puída de que minha avó paterna era descendente indígena, cabocla (uma brasileira de ancestralidades branca e indígena ou indígena-negra misturadas) produzi um ritual de conexão particular com ela, quem nunca conheci. Esse ritual puído que produz imagem memória de presente foi feito 7 vezes até agora e sempre em público; nomeio de performance esse tipo de manifestação que se assemelha a estamparia de figuras em fibra de algodão. A performance aciona modos de presente para histórias puídas, imersas em poéticas de contato, no entanto, não apresenta consistência cronológica ou em detalhes, ainda menos, aristotélica.

> Imprimir forma a uma duração é uma exigência da beleza, mas é também uma exigência da memória. Pois aquilo que não tem forma é inalcançável, imemorável. (KUNDERA, 2011:30)

3. Investigação da articulação autobiográfica de narrativas particulares através de gestos de descontrole.

Fig. 2 - Caderno do processo da série Fábricas de Si, 2014.

Ontem sonhei com esses parágrafos que tentavam explicar repetidamente, inúmeras vezes, o que é essa pesquisa. Afirmar a prática de reter, pelo período de quatro anos, uma premissa sobre a produção artística de arquivo de presença, um argumento para “a verdadeira imagem do passado” que segundo Benjamin “perpassa, veloz” é participar da construção de um processo de “transmissão da cultura” que corresponda ao conceito de história que corresponda a verdade do permanente estado de exceção proposto. (1985: 224 a 226). A pesquisa postula insistentemente um processo de pesquisa pessoal e contribui para categorias caras ao estudo da performance intimidade, a autobiografia, a história, a memória, mesmo que inicialmente inconscientemente aplicadas. Outro parágrafo surgiu na matéria de

baixa densidade do inconsciente, do corpo suspostamente relaxado, visando a metodologia de fabricação artística a partir do contato do corpo com o bairro e a fábrica. Os parágrafos no sonho tentavam pressionar o material acumulado para produção do que essa escrita pretende ser, mesmo que sem a certeza de que entendi completamente certos filósofos importantes para a articulação das ideias e mesmo que sem realmente compreendê-los eu aqui esteja absolutamente cativada pelo puro plástico esplendor das combinações de suas palavras. (HOULLEBECQ & LÉVY, 2011: 134) No infindável tecer à moda de Penélope, minhas anotações vem sido disseminadas em manifestações públicas sobre a minha relação com a Fábrica de Tecido Fluminense, uma fábrica abandonada que me dá pano para manga no que diz respeito ao pensamento sobre a produção artística, o controle de corpos, a organização da vida. Como que misteriosamente sendo desfeitas à noite, as fibras vão se revelando em constante transformação que "afasta o duplo espectro de ser nada ou ser nada além de si mesmo, de não ter um lugar no mundo e de também ter um lugar no mundo." (*ibid*) Há algumas anotações que sempre surpreendem como passagens que não consigo encaixar nos pequenos esquemas, passagens que dependem desse exercício insistente de registro. No processo que é também escrita, há uma questão inerente ao íntimo ato de coreografar: a única constante é a mudança e a pulsão de chegar a algum lugar para então arquivar é balanceada pelo prazer do processo. (BLOM & CHAPLIN, 1982: 202) A produção de performance existe através desse paradigma da fé; a descrença no arquivo insuficiente da história faz com que o processo seja contínuo. A fé de matéria não muito espessa é semelhante ao tecido puído ou, ainda mais semelhante às fibras ainda por serem trançadas com linhas soltas à margem, o que não quer dizer que não serão arrematadas, no entanto, para sua completude, é fundamental que o processo siga sua lógica temporal interna.

No outro parágrafo de sonho, eu dizia, essa é a continuação da minha pesquisa sobre porque sou artista, já que quase nenhuma frase pode justificar essa aventura em muitos ciclos do meu convívio. Escrevo imaginando a leitura da parte desse público que muitas vezes questiona porque estudar por tanto tempo para não ter clareza de quem vou ser ao final disso tudo. Espero que fique clara a ideia de que não há quem um produto "arrematado", afinal esse seria o fim. O entusiasmo é permitir uma fluidez vital com a inspiração das dúvidas que fazem o movimento de

pressão para a nova manifestação. A performance surge precisamente nesse movimento entre o modo de vida operária e o modo de vida artística, conjugando o que há de um modo em outro, refletindo sobre a inevitável concepção da sociedade dividida, talvez não fundamentalmente em classes, mas em hierarquias de poder definidas pelas correspondentes e diversas situações de poder e modos de dominação econômica correntes, também em transformação.

Escolho contemplar esse corpo concreto de fábrica abandonada em que muitos familiares trabalharam. Esse corpo que organizava uma vida cultural muito dinâmica para seus trabalhadores produziu uma sequência de memórias que não sabiam que seriam minhas no decorrer do tempo, memórias que não me imaginavam porque não dariam conta do distanciamento temporal. Percebo que "nessa noite que tive um sonho, sonhei que era pai, não que eu tivesse filhos, era muito mais um sentimento, como quando você cai ou voa no sonho, não sei se você entende, um sentimento de querer abraçar alguém sem saber porquê" (Burman, 2004). Antes de existir, essas matérias já impregnavam minha carne. As imagens daquele espaço e tempo foram sendo diluídas, se desmaterializando, alcançando baixos níveis de repetição, portanto, baixos níveis de densidade, no entanto, persistindo como visões. O processo é de alcançar altos níveis de repetição das visões a partir desse espaço e tempo em que me posiciono – agora – para formar imagens de contato que são a forte consciência de que o espaço e tempo possíveis são um só e é sempre autorreferente. A visão que se repete se transforma em imagem, a repetição justapõe uma densidade, a princípio baixa, às densidades consequentes, de mesmo teor. A acumulação das densidades rarefeitas é de onde surge a densidade passível de contato. Como artista, gostaria de impregnar essa visão de fábrica não só para tornar dinâmica a possibilidade de cuidado do tempo presente, mas para ocupar o corpo abandonado que fabrica abandono de imagens de ações não melancólicas naquele território, mas que favoreçam a organização da vida combinada nos arredores da fábrica.

Fábricas de si, a série, começou a partir da necessidade de sair debaixo da terra que eu coloquei por cima de mim repetidas vezes em performance e situações de compartilhamento de metodologia do meu solo *Abscene: Uma Jovem Fêmea, da Tribo dos Tupinimós – Água Que Se Esconde – diz "eu aceito" hoje*. O café aparece com saída para a relação com a terra, que aos poucos se tornou fúnebre, e entrada

na nova série. É um elemento de propriedades mágicas, como acreditava Süleyman Ağa, o embaixador do Reino Turco Ottoman na França. Em 1669, o sultão Mehmet IV enviou Ağa à corte de Luís XIV e através da sua presença não só o café turco foi introduzido, mas o aspecto canalizador de calorosa interação social. Desde o momento em que Ağa introduziu a atividade das tertúlias aquecidas pela bebida, a sociedade parisiense reconhece o privilégio de receber o Outro para uma xícara da mágica mistura. Antes mesmo de encontrar essa intensidade histórica do café, o pó Etiópio surgiu como uma alternativa mágica à terra que era até então um elemento da prática fundamental, mas recentemente muito carregado de fantasmagorias e de um excesso de estabilidade. Na horizontalidade da minha prática, corpo no chão do estúdio, eu pensava com o que poderia substituir a terra, uma substituição muito difícil de ser feita por conta do tempo de relação com o elemento, em primeiro lugar, e pela força e certa dramaticidade da presença que é disparadora de memória para a maioria das pessoas. A primeira associação talvez tenha vindo pela cor, mas logo, eu encontraria também o cheiro muito poderoso e a leveza própria do café moído, fresco. As primeiras visões emergentes no contato com essa matéria: a família, o trabalho, a vida adulta, o ânimo, o entusiasmo; todas pertinentes. Logo em seguida, o impulso de saber sobre a cafeomancia, a arte persa de exercer relações místicas através da borra ao fundo da xícara do café. Nas relações de troca no território da fábrica, estão entre os produtos café e tecido. A saída do café como opção de substituição da terra, eu não poderia prever a dois anos atrás. Começo a notar as muitas saídas no processo que imitam as narrativas históricas: a atração pela organização da vida em oposição a terra, a saída do rural para o industrial, a saída da liberdade para a escravidão.

Recorrer a um determinado objeto para pensar o que torna uma vida mais leve ou mais pesada, mais direta ou indireta, mais flexível, maleável, interrompida, imagens que ajudam a pensar as qualidades do corpo nos trajetos. O ponto de partida são visões de morte, principais fabricantes de questionamento, portanto, de vida. A mais atual dessas imagens é a da fábrica e as novas células que a partir dela são bipartidas, múltiplas vezes. Descritas as questões emergentes, desenvolvo o conflito entre uma vida de gestos quaisquer e a morte; a poética de gestos cotidianos é fabricada através da coexistência entre força pessoal de decisão e pressão que agentes externos inferem ao corpo. Os gestos cotidianos que emergem

dessa coexistência existem em diferentes modos que podemos rapidamente identificar numa primeira bifurcação entre os gestos de controle e gestos de descontrole. Nessa primeira bifurcação começa a ser articulada noção de invenção de linguagem, assim como a psicomedicina inventa nome de condições abnormais. Parto do pressuposto de doença como invenção, com o qual entrei em contato a partir de Didi-Huberman, na publicação de "A invenção da histeria". Esse trabalho de Huberman é agudo no tratamento de um modo operante do sujeito científico que tenta denominar certo tipo de manifestação corporal (feminina). Ao invés de denominada psicopatia, a histeria poderia ter sido tratada como manifestação política, afirmação da negação de uma série de regras sociais através da contração corporal feminina diante de suas condições então insuportáveis.

Nessa linha de pensamento, tratar do abandono que fabrica a minha fábrica é contribuir para o campo da performance ao estender o assunto da doença; percebemos quem dá nome às manifestações e percebemos o sistema de regras que a prática performática vem construindo para burlar a maquinaria das hierarquias de poder. Continuo, a partir daqui, a tratar da maquinaria de confecção do processo artístico performativo: a trançadora de vida é uma máquina de imagem memória de presente acionada pelas diversas mortes no caminho. Os teares de tratamento são onde os procedimentos são intercalados com elementos ficcionais, formando fibra. As estufas para processamento criam o ambiente de onde saem processadas as aparições performativas que são, por sua vez, detonadas pela pressão no corpo até a sua borda de limite. Há também a força de ignorância que atravessa não somente agentes dos teares de tratamento, criadores de imagem memória de presente, como também os emancipadores do programa, aqueles que, no ambiente da borda limite das estufas de processamento, testemunham uma manifestação de programa e colaboram na produção da poética de contato imprevisível através dos gestos cotidianos durante participação intuitivamente crítica em colaboração.

REFERÊNCIAS

ABRAÇO PARTIDO. Marcelo Birmajer, Daniel Burman. 35mm, 99 min. Argentina: Europe Films: 2004.

BADIOU, Alain. Corpos, linguagem, verdades: sobre a dialética materialista. Margem Esquerda, Revista Espaço Acadêmico, São Paulo: Boitempo Editorial, n.16, p. 111-121, 2011.

BLOM, Lynne Anne; CHAPLIN, L. Tarin. *The Intimate Act of Choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982.

BUTLER, Judith. *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death.* Nova Iorque: Columbia University Press, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of Hysteria: Charcot and the iconography of the Salpetrière*. Londres: The MIT Press, 2011.

_____. 2011. *Écorces*. Paris: Editions de Minuit. Versão brasileira *Cascas*, in Revista *Serrote*, nº13. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, São Paulo, n. 8, p. 235-246, 2008

HOUELLEBECQ, Michel; LÉVY, Bernard-Henry. *Public Enemies*. 2a ed. Londres: Atlantic Books, 2011.

MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Ediatorial UD, 2012.

RANCIÈRE, Jacqués. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Nathália Martins de Mello

Doutoranda na linha de Processos Artísticos Contemporâneos (UERJ 2013-2017), pesquisa narrativa e corpo na série de performances Fábricas de Si. A tese tem como principal objetivo a divulgação da prática da dança quando diz respeito à estética e opção decolonial. Mestre em Dança-Teatro: O Corpo em Performance pela Trinity Laban University (2010) e pós-graduada em Estudos da Dança pela mesma instituição (2009). Diretora teatral graduada pela UFRJ (2007) trabalha com noções do sagrado e dos esforços de Rudolph Laban como diretora, performer e professora.

ARTE

MESA 06 – Arte e Cultura – 1

Wagner Penedo Priante
NO MEIO DO CAMINHO HAVIA O OUTRO: ANÁLISE DA CERÂMICA TAPAJÓ MIRANDO POTÊNCIAS CRIATIVAS

Monique Priscila de Abreu Reis / Tatiane Cosentino Rodrigues
CULTURA AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA E O ENSINO DE ARTE: PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTES VISUAIS E TEATRO

Fabio Mourilhe
QUADRINHOS COMO ARTE POPULAR E/OU ERUDITA?

Luciana Lima Batista
PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO ENSINO/APRENDIZAGEM DA ARTE: RELAÇÕES COM A CULTURA AFRO-BRASILEIRA E QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS

Sarah Monteath dos Santos
SOBRE CATIRINAS E AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA COMICIDADE DAS BRINCADEIRAS POPULARES: A MULHER NO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO E NO CAVALO MARINHO DE PERNAMBUCO

NO MEIO DO CAMINHO HAVIA O OUTRO: ANÁLISE DA CERÂMICA TAPAJÓ MIRANDO POTÊNCIAS CRIATIVAS

Wagner Penedo Priante
Instituto de Artes – UNESP – wagnerpriante@gmail.com

RESUMO
Nesse artigo, apresento síntese do percurso de minha pesquisa de mestrado, cujo objeto de estudo é a cerâmica do povo Tapajó e tem, entre seus objetivos, descobrir relações entre as formas dessas peças e propor reflexões sobre os atos criativos que as engendraram. Na sequência, trago referências recolhidas das publicações etno-históricas, arqueológicas e museológicas, as quais tenho ordenado de modo a subsidiar sugestões de como lançar novos olhares para os processos criativos no fazer cerâmico. Aponto, ao final, algumas ideias captadas nesse trajeto que são ingredientes do meu processo criativo durante a fase conclusiva dessa pesquisa, quando irei propor alguns objetos estéticos em diálogo com o que se desvelou nessa caminhada.

PALAVRAS-CHAVE
Cerâmica. Cerâmica indígena. Cultura Tapajó. Processos criativos. Formas híbridas.

ABSTRACT
In this article, I present the synthesis route of my master's research, whose object of study is the Tapajó ceramics and has among its objectives discover relationships among the shapes of these pieces and propose reflections on the creative acts that engendered. Next, I bring references gathered from ethno-historical, archaeological and museums publications, which I have commanded in order to subsidize suggestions on how to launch new looks for creative processes in ceramic making. I point at the end some ideas captured in this path, whose are ingredients of my creative process during the final stages of this research, when I shall propose some aesthetic objects in dialogue with what was unveiled during this journey.

KEYWORDS
Ceramics. Indian pottery. Tapajó Culture. Creative processes. Hybrid forms.

1. De onde se partiu: o caminhar na pesquisa

Esse texto baseia-se em reflexões e constatações decorrentes de minha pesquisa de mestrado. Essa partiu da hipótese de que o trabalho artístico com materiais plásticos orgânicos (como o barro) pode ser significativo para ativar a imaginação material, como a entende Gaston Bachelard, e se propôs a estudar objetos cerâmicos do povo Tapajó, ainda pouco abordados em seu conjunto sob a perspectiva dos procedimentos expressivos, e a investigar relações entre o fazer cerâmico e o ato criativo. Guiando esse percurso manteve-se presente a vontade de

deixar-me estimular por impressões e rastros sensório-imagéticos que pudessem ser propulsores para a minha produção artística.

A origem da escolha da cerâmica dos Tapajós encontra-se em investigações sobre as formas típicas da cerâmica pré-colombiana latino-americana, visando buscar suas essências estruturais, que têm norteado meu processo criativo há alguns anos. Nesse percurso, além de uma exposição realizada em 2011, outros trabalhos se materializaram. Na construção do trajeto de meu mestrado, outras escolhas foram necessárias. Tive de enveredar por especialidades que não as artes por ter como objeto de estudo a produção de um povo indígena pretérito e extinto. Ainda que as primeiras, e fundamentais, fontes de consulta fossem do domínio da arqueologia, da etnologia, da história e da antropologia, não empreenderia pesquisa nesses territórios. Minha filiação com as artes, especialmente os processos e procedimentos de criação, gerou conflitos para lidar com discursos tão distintos. Mas eles têm sido aplainados com os resultados obtidos.

Nos relatos etno-históricos, colhi indícios de uma realidade transfigurada por “descobridores”, “catequizadores”, autoridades institucionais, que presenciaram os dois últimos séculos do povo Tapajó, ágrafo, cuja história remonta ao século X, ou antes, e foi soterrada definitivamente na primeira metade do século XVIII. Descobri narrativas que revelam pontos de vista comprometidos com a construção simbólica de um mundo “selvagem”, maravilhoso na acepção religiosa do termo, engrandecendo a “descoberta” de homens europeus. Mas elas também descortinaram o tanto de vida que se destruiu. Havia histórias a (re)contar.

A segunda vereda foram os estudos arqueológicos sobre a cerâmica Tapajó, que brotou das terras de Santarém (PA) e arredores a partir do final do século XIX e foi acondicionada em coleções museológicas e de particulares, a maioria fora do Brasil. Explorei algumas publicações científicas internacionais, da primeira metade do século XX, que anunciavam a estranheza daquele conjunto de peças singulares, que não se enquadravam nas teorias que tencionavam esclarecer a trajetória evolutiva dos povos ameríndios. Também houve o encontro com as propostas de Frederico Barata, um diletante brasileiro que se apaixonou pela formas inusitadas dos objetos cerâmicos que coletou. Na continuidade, o exaustivo trabalho de Helen Palmatary me pôs em contato com enorme álbum de imagens em preto&branco, registros de relíquias que essa norte-americana garimpou no Brasil, na Europa e nos

Estados Unidos, e com apontamentos preciosos, ainda não aprisionados no rigor científico do ramo arqueológico. Prossegui nos trabalhos de mestrado desenvolvidos, já na última década do século XX, por duas arqueólogas brasileiras, Vera Guapindaia e Denise Gomes Cavalcanti, onde encontrei os dados objetivos: medidas e descrições minuciosas de peças das coleções tapajônicas do Museu Paraense Emilio Goeldi e do Museu de Arqueologia e Etnografia da USP.

Abastecido com tamanha quantidade de informações, construí o texto-base para o exame de qualificação. Um todo ainda incompleto, mas já estruturante para as reflexões e produções que pretendo como encaminhamentos para o desfecho dessa pesquisa de mestrado. A seguir, apresento uma amostra sobre o que já é e sobre o que se prenuncia de minha dissertação.

2. Primeira parada: quem eram os Tapajó

O povo Tapajó viveu na foz e ao longo do afluente da margem direita do Amazonas, o rio Tapajós, desde pelo menos o século X. Os relatos atestam que formavam um grupo indígena de grande prestígio entre os demais da região, estabelecendo com eles várias relações de trocas. Faziam-se temer sobretudo por suas flechas envenenadas de alto poder mortífero, mas não se mostraram tão hostis assim no contato com os brancos. O frei Cristobal de Acuña, que participou da primeira expedição portuguesa a estabelecer contatos com os Tapajó, em 1639, assim os descreve:

> São estes Tapajós, gente de brio, muito temidos pelas nações circunvizinhas porque usam um tipo de veneno em suas flechas, que apenas tirando sangue tiram, sem remédio, também a vida. E devido a isso os próprios portugueses recearam, por muito tempo, seu contato, desejando conseguir por bem sua amizade. Nunca conseguiram totalmente tal coisa, porque obrigavam, com isso, os nativos a abandonarem seu espaço natural e virem morar entre os índios já pacificados, coisa que sentem muito estes Tapajós. No entanto, em suas terras recebiam com grande hospitalidade aos nossos, como pudemos experimentá-lo alojados em uma de suas aldeias de mais de quinhentas famílias, onde durante todo o dia não cessaram de vir trocar galinhas, patos, redes, pescado, farinha, frutas e outras coisas, com tanta confiança, que mulheres e crianças não se afastavam de nós propondo que, se os deixássemos em suas terras, com muito prazer poderiam vir os portugueses a povoá-las, que os receberiam e serviriam em paz por toda a vida. (ACUÑA, 1941 [1641], p. 271.)

Na continuidade do relato, Acuña (op. cit., p. 274) informa que nesse episódio os indígenas prometeram conseguir mil escravos, porém só obtiveram duzentos, que foram aceitos pelos portugueses, com a palavra de que o restante seria capturado e entregue na sequência. Nos anos seguintes, foram muitos os comentários de viajantes sobre o fato de os Tapajó manterem aprisionados os capturados em guerra com outras tribos.

Suas moradias eram feitas de troncos de árvore, cobertas com folhas de palmeira; no seu interior, mantas de algodão e redes compunham o ambiente da intimidade (ROJAS, 1941 [1639], p. 113). Merecem destaque suas habilidades na fiação do algodão, comprovadas em vários relatos e pelas rodelas de fuso feitas de cerâmica encontradas pelos arqueólogos já no século XX.

É o ouvidor-mor, provedor-mor e auditor da Província do Maranhão e Grão-Pará, Mauricio Heriarte (1874 [1662], p. 35-36), que os caracteriza fisicamente: “corpulentos, muito grandes e fortes”. Comenta ainda a existência de objetos escultóricos, os “ídolos pintados em que adoram”. Mais tarde, muito mais tarde, arqueólogos identificarão esses “ídolos” como as estatuetas cerâmicas, encontradas às centenas, na região de Santarém. Heriarte relata também que esses “ídolos” permaneciam numa “casa” onde os Tapajó realizavam um dos seus rituais, o culto a “*Aura*, que, na sua língua, é o nome do diabo”:

> [...] do milho fazem todas as semanas boa quantidade de vinho, e à 5a feira de noite o levam em grandes vasilhas a uma eira, que detrás da sua aldeia tem muito limpa e asseada, na qual se ajuntam todos daquela nação, e com trombetas e atabales tristes e funestos, começam a tocar por espaço de uma hora, até que vem derrubando as árvores e os montes, e com ele vem o Diabo e se mete em um corro, que os índios têm feito para ele, e logo todos com a vinda do Diabo começam a bailar e cantar na sua língua, e a beber o vinho até que se acabe, e com isto os traz o Demônio enganados. (HERIARTE, 1874 [1662], p. 36.)

Povo que toca tambores, trombetas, que dança e canta, que festeja. Os Tapajó, povo temido por suas flechas enervadas, também será o dos ritos festivos.

Esse e outros ritos serão descritos similarmente pelo padre jesuíta Felippe Bettendorff, enviado pelo padre Antonio Vieira (então superior da Companhia de

Jesus) para fundar, em 1661, uma missão entre os Tapajó. Na sua *Crônica*, Bettendorff narra o episódio de quando tomou conhecimento das bebedeiras e danças dos indígenas, em local que chamou de "Terreiro do Diabo". Comenta que cabia às mulheres transportar a bebida até esse terreiro, em grandes igaçabas; contudo lhes era proibido ver a cerimônia, ficando elas "de cócoras com as mãos postas diante dos olhos para não ver" (BETTENDORFF, 1909 [1698?], p. 170). Essa descrição corresponde às representações de figuras femininas nos "vasos de cariátides", um dos objetos típicos da produção cerâmica dos Tapajó.

Fig. 1 – Vaso de cariátides. Dimensões: altura: 15 cm; diâmetro: 15 cm.
Fonte: GOMES, 2002, p. 170.

Descrevendo a organização social, Bettendorff aponta que os Tapajó tinham por tradição escolher, junto a seu chefe principal, uma mulher "de maior nobreza, a qual consultam em tudo como um oráculo, seguindo-a em o seu parecer" (op. cit., p. 172). Maria Moacara foi uma dessas mulheres. Exerceu influência inclusive no trato com outros povos, como atesta o episódio relatado pelo jesuíta sobre o pedido de Maria Moacara para lhe fornecer aguardente a fim de promover o apaziguamento com outros grupos. A importância das mulheres entre os Tapajó, embora não seja característica exclusiva desse grupo indígena, é bastante significativa para entender seu modo de vida e, sobretudo, sua produção cerâmica, em que predomina a figurações femininas, seja nos vasos de cariátides, seja nas estatuetas.

Quase no final de sua *Crônica*, Bettendorff cita carta recebida do padre Manoel Rabelo, que estivera em ação missionária entre os Tapajó, segundo o qual "estavam os índios já mui mudados" (quando Bettendorff já não estava à frente da missão) e que o novo dirigente "fez povoar a aldeia de gente nova, que mandou trazer de suas terras para serem filhos de Deus" (op. cit., p. 673). Segundo o historiador Serafim Leite (1943, p. 361), já por volta de 1678 a aldeia dos Tapajó havia recebido o nome de "Todos os Santos", e nela estavam reunidas, além deles, outras nações [...] os quais todos são já para cima de trinta e cinco mil cristãos".

A reconfiguração desse trecho do ambiente amazônico será observada por outros missionários. O padre Samuel Fritz, em 1691, em viagem às missões no rio Amazonas, anotou em seu diário o despovoamento nas margens do Amazonas: "da foz do Tapajós à do Urubu, em quase 600 km das outrora populosas províncias dos Tapajós, Conduris, Tupirambarana e Arawak, eram agora quatorze dias de viagem 'sem povoado nem gente'" (FRITZ, apud PORRO, 1992, p. 191).

A despeito de interferências na identidade cultural do grupo e da diminuição de sua população, alguns poucos Tapajó permaneciam conhecidos entre os demais povos da região, entre os missionários e, agora, por autoridades da Colônia que tomaram posse da Vila de Santarém. O padre João Daniel, que viveu na Amazônia entre 1741 e 1757 e viajou pelo rio Amazonas até Santarém, menciona ter lá encontrado gentios que "na verdade [eram] verdadeiros idólatras", cujos rituais teriam se mantido durante mais de cem anos, apesar das diversas vezes em que foram surpreendidos pelos missionários e tiveram seus objetos destruídos (DANIEL, 2004 [1776], p. 397). Os Tapajó resistiam em seus cultos, em sigilo, numa estratégia para perpetuar sua cultura, apesar das opressões evangelizadoras.

Mas o futuro desse povo se mostraria desolador. Nos relatos de missionários e oficiais portugueses que viajaram pela região da Vila de Santarém após a passagem do padre João Daniel, os Tapajó serão mencionados apenas para se notificar a sua dizimação.

3. Havia um povo aqui: as "escavações" arqueológicas

No século XIX, após D. João VI abrir os portos brasileiros para nações amigas de Portugal, em 1808, o Brasil colônia foi o destino de inúmeras expedições

de cunho científico, sobretudo de pesquisadores europeus e norte-americanos, financiadas em sua maioria pelos governos de seus países. O objetivo era coletar materiais para museus e instituições de história natural desses países. Algumas dessas expedições adentraram a Amazônia e chegaram à cidade de Santarém.

Nessas ações exploratórias, o canadense Charles Hartt irá dedicar-se à descoberta de fósseis, sendo considerado o primeiro a realizar escavações arqueológicas na área do rio Tapajós. Coleta vasos, urnas funerárias e outros artefatos, que hoje se encontram no Museu de Peabody, da Universidade de Harvard, instituição da qual teria recebido apoio financeiro especificamente a fim de obter material para a coleção de artefatos. Após investigar as histórias com os indígenas que residiam naquela época em Santarém e nas redondezas, Hartt considerou que os fragmentos cerâmicos e as partes dos ídolos descobertos pertenceriam aos Tapajó, a “tribo [que] foi encontrada pelos brancos na posse desta região, na época da primeira descoberta, e que deu nome ao rio" (HARTT, 1885 [1871], p. 14).

A partir dessas descobertas, os Tapajó ganham novo destaque junto ao homem branco, agora por sua produção cerâmica e lítica. O povo que outrora se fazia lembrar por suas “flechas enervadas” passa a despertar interesse pela cerâmica que fabricava, tão distinta de todas as outras encontradas na região amazônica.

Já no início do século XX, ocorrem nas ruas de Santarém alguns achados fortuitos de material arqueológico, com a erosão provocada por fortes chuvas e pelo aumento da ocupação de terras para a produção agrícola. Inicialmente a população local recolheu aquelas peças e logo as apelidou de “caretas” ou “panelas de índio”, nomes que revelavam o essencial das formas, que era a predominância de cabeças de bichos, entes humanos e “seres esquisitos” em recipientes. A notícia correu logo a muitos pesquisadores aventureiros, e a maior parte dessas peças foi incorporada a coleções particulares e de acervos museológicos. Dentre esses pesquisadores, Curt Nimuendajú é o nome de maior destaque, sobretudo por ter sido o primeiro a realizar estudo, de teor arqueológico, da cerâmica tapajônica. Sobre os achados cerâmicos, Nimuendajú comenta serem abundantes os fragmentos no bairro Aldeia. Esse bairro teria se originado onde antes se concentrara a população indígena, na época da colonização. Espantava-se o pesquisador que, após 200 anos, com pessoas,

animais e veículos “esmagando essa superfície diariamente”, ainda se encontrassem peças cerâmicas em tão bom estado.

Ainda durante a primeira metade do século XX, são publicadas as pesquisas do brasileiro Frederico Barata, sobretudo das peças que coletou ou adquiriu nas escavações no bairro de Aldeia, e da norte-americana Helen Palmatary, que desde a década de 1930 investigava a cerâmica arqueológica sul-americana.

A partir do final da década de 1980, ganham destaque os trabalhos da arqueóloga norte-americana Anna Roosevelt, investigando antigos sítios cerâmicos e paleoíndios na região do Baixo Amazonas. Dentre os resultados apresentados até agora, merece menção a sua tese de que a cerâmica dos complexos de Taperinha e Pedra Pintada, na região de Santarém, é mais antiga do que o que se determinou para as cerâmicas dos Andes Centrais e da Mesoamérica e, com isso, se refutaria a ideia de que as tradições cerâmicas da Amazônia seriam posteriores àquelas. O trabalho de Roosevelt influenciou sobremaneira os pesquisadores brasileiros, muitos dos quais começaram a estudar os antigos povos amazônicos não como meros produtores de “estilos cerâmicos”, mas como grupos detentores de “culturas”. Nesse sentido, alguns irão concentrar-se na elucidação das trocas culturais que ocorriam no ambiente amazônico na época colonial e mesmo antes disso, recorrendo ao material arqueológico cerâmico para atestar as hipóteses levantadas. Ainda assim, continuaram os estudos das coleções dos Tapajó, que se formaram sem haver preocupação em registrar o contexto onde o material havia sido encontrado, o que torna bastante difícil a reconstituição de como se dava a produção cerâmica e mesmo as situações de uso.

No início da década de 1990, Vera Guapindaia analisa a coleção Frederico Barata do Museu Paraense Emílio Goeldi e apresenta em suas conclusões uma distinção entre três grupos cerâmicos, que identificou como cerâmica tipicamente tapajó, cerâmica com influência tapajó e cerâmica de contato, demonstrando variabilidade tecnológica por provável intercâmbio cultural. No final da década de 1990, Denise Gomes desenvolve pesquisa sobre as coleções de cerâmica tapajônica do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, em que propõe tipologia de 9 estilos para as peças estudadas, o que lhe permite atestar a pluralidade cultural da área de onde vieram (G0MES, 2002, p. 79). Dentre esses estilos, incluiu: “estilo Santarém” e “estilo de influência Santarém”, que se referem às peças comumente

atribuídas aos Tapajó. Tanto as pesquisas de Gomes como as de Guapindaia tiveram continuidade, sobretudo em escavações nos sítios arqueológicos ativos em Santarém e arredores, e são, atualmente, as principais referências para os estudos sobre os grupos pré-coloniais do Baixo Tapajós.

4. A profusão de formas na cerâmica Tapajó

Embora o povo Tapajó tenha construído inúmeras peças cuja formatação básica remete ao pote e suas variações, conseguiu configurar estruturas complexas, reconhecidamente distintas das produzidas por outros povos, seja porque a elas aplicou, com singularidade, adornos de representações humana e de animais, seja porque na combinação de formas simples, ou mesmo de partes delas, marcou um modo próprio de expressão. Além disso, o conjunto de suas estatuetas, de figuras humanas e de animais, mostra-se bastante particular, porque tanto revela valorização do realismo nas representações de algumas peças, como condensa em outras os elementos essenciais das formas figurativas, num provável intuito de estilizar a imagem expressa.

A despeito dessa fartura de componentes a se observarem nesses objetos cerâmicos, o que os particulariza (e os distingue dos demais que se encontraram na região de Santarém) é a forma do todo. Cruzando as tipificações apresentadas nos trabalhos arqueológicos, organizei os objetos escolhidos para análise em oito conjuntos, a fim de prosseguir em descrições mais detalhadas quanto à estrutura formal e tratamentos decorativos. Os conjuntos de objetos são: vasos de cariátides; vasos de gargalo; recipientes com gargalo; recipientes efígie; estatuetas; pratos, tigelas e taças com base e/ou alças; apitos; cachimbos. Para esse artigo trago algumas ponderações sobre os três primeiros.

Quanto aos vasos de cariátides, pesquisas realizadas até hoje dão conta de atestar que, em termos de terras brasileiras, os Tapajó foram os únicos a produzi-los. Expandindo-se a comparação para outras partes da América, a configuração obtida é extremamente distinta das que se encontraram na produção de outros povos e que têm alguma sugestão de colunas sustentando uma vasilha. O que se nota nesse objeto é sua elaborada composição, em que comparecem claras intenções de ordenamento dos elementos. Não só na estrutura tríptica, com o bojo

superior assentado sobre três colunas figurativas, as quais se apoiam na base em forma de carretel, mas também na distribuição dos adornos e mesmo das figurações humanas. A visualidade dessa estrutura complexa me parece indicar exploração das relações entre os eixos vertical e horizontal na construção do objeto, mirando vitalizar sua compleição espacial. Como observou Gomes (2010, p. 219), a morfologia deste vaso certamente se relaciona com sua função simbólica, a qual "remete à estrutura do cosmos, orientada a partir de um eixo vertical (*axis mundi*)". Apoiando-se nas ideias de Eduardo Viveiros de Castro, Gomes propõe em sua leitura das três partes dos vasos de cariátides uma correlação aos três principais patamares cósmicos verificado nos estudos etnográficos amazônicos, que seriam: o mundo subterrâneo (a base), o mundo dos humanos (as cariátides) e o céu, povoado pelos urubus-reis de duas cabeças (o bojo superior). Acrescento que cada um desses "mundos" se afigura com elementos organizados de acordo com combinações simétricas. Assim, podem ser analisados como "planos horizontais", nos quais se inscrevem incisões geométricas e modelagens figurativas, dispostas equidistantes em relação ao diâmetro de cada "patamar" da estrutura.

Quanto aos vasos de gargalo, essa estrutura assumiu, entre os Tapajó, uma configuração particular, sobretudo aqueles com apliques zoomorfos alongando o bojo (o corpo) da peça, aproximando-a de uma forma votiva. Para Barata (1950, p. 31), esses vasos "são os mais belos e mais ricos de sugestões", inserindo-os naquele grupo de peças indígenas que costumam levar os estudiosos a afirmarem que seus artesãos teriam "horror ao vazio", como fizeram alguns com relação à cerâmica marajoara. Em síntese, os vasos de gargalo expressam um outro aspecto da cerâmica Tapajó, que é a fusão entre a estrutura do recipiente e a forma das figurações, sejam zoomorfas, sejam humanas. Diferentemente dos vasos de cariátides, cuja configuração se associa à ideia de ordenamento, com valorização das relações simétricas, nos vasos de gargalo o que se destaca é o movimento dos corpos, ainda que condensado numa cena. Como comenta Palmatary, eles costumam expressar, tanto na forma como na decoração, algo típico do "estilo Tapajó", que é sugerir estado de alerta e atividade nas representações, posto que as figuras Tapajó estão sempre sugerindo fazer algo, raramente representadas estáticas.

Fig. 2 – Vaso de gargalo. Dimensões: altura: 18,5; comprimento: 28 cm.
Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2004, p. 125.

Nesses vasos, também se identifica o intento de retratar as relações simbióticas entre humanos e animais, entre mais de um animal, enfim, entre os seres retratados. A dinâmica da forma se apoia na tensão do equilíbrio, seja nas "alças" desafiando a estabilidade do eixo vertical, seja em bases com representações figurativas zoomorfas sugerindo deslocamento de toda a estrutura.

Apesar das diferenças, vasos de cariátides e vasos de gargalo partilham pensamentos construtivos comuns, como a composição tríptica orientada pelo eixo vertical e a reconfiguração da circularidade da forma pelos inúmeros adornos. Essa aproximação talvez explique a existência de algumas peças que Palmatary (1960) chamou "de transição", por apresentar a base anular medialmente constringida, como dos vasos de cariátides, mas apoiando-se sobre ela estrutura típica de vasos de gargalo.

Outro grupo de objetos distintivos dos Tapajó são os recipientes cuja estrutura é composta também por três partes (base, bojo e gargalo curto), mas com grande variedade de formatos de bojos, que podem ser: globulares, lobados ou semiesféricos. Além disso, a peça pode ou não conter figurações aplicadas; ou ainda ser toda ela a configuração de uma representação (antropomorfa, zoomorfa, ou mesmo a combinação das duas). Outro dado se refere a suas dimensões, que são maiores que as dos vasos de cariátides e dos vasos de gargalo.

Fig. 3 – Recipiente com gargalo do tipo globular. Coleção MAE-USP.
Fonte: AGUILAR, 2000, p. 142.

Entre essas peças, algumas têm o bojo maior (o corpo) sustentado ou sobre as patas do animal que representa, ou mesmo sobre a figuração de um outro animal, que carrega o maior que figura no bojo. É interessante observar que a estrutura tríptica se mantém, mas uma de suas partes é transformada, ganha outro destaque, expande-se pela figuração. Ainda que não se possa atestar quais formas de base surgiram primeiro, levanto a hipótese de que, por um desejo criativo, pela possiblidade de transformação na representação figurativa e, por consequência, na construção das peças, a base anelar tornou-se, para alguns oleiros, um suporte "autônomo" para a modelagem dos seres que se desejavam encarnar.

Fig. 4 – Recipiente com gargalo.
Fonte: PALAMATARY, 1960, p. 169 (figura b).

5. Avistam-se seres além

Nesse percurso em que busquei apresentar alguns dos objetos cerâmicos dos Tapajó, a prioridade foi valorizar a diversidade de formas observadas, enfatizando-se aquelas que se firmaram como preferências desse povo. Muitas vezes, as informações disponíveis não foram suficientes para ampliar as associações que foram intuídas; mesmo assim, acredito que os apontamentos expostos sinalizam hipóteses para relações entre algumas formas, num desejo de encontrar pistas para (re)construir modos de criação com o barro. Subsidiando minhas escolhas estiveram sempre presente a intenção de minimizar olhares "mecânicos" sobre o fazer cerâmico e a ideia de que todo grupo humano imprime singularidade em suas produções expressivas, materializando seu modo de ser, suas crenças, seu referencial cosmológico, sua cultura, enfim.

Nesse sentido vale reiterar que esse conjunto cerâmico não pode ser entendido apenas como resultado do desenvolvimento técnico do grupo Tapajó. Certamente seus conhecimentos eram milenares, tendo se amalgamado em sua cultura num processo muito longo. Desde a habilidade em preparar o barro, empregando o aditivo de modo tão eficaz, passando pela destreza em construir as peças com fino acabamento, fazendo desaparecer as marcas das junções dos roletes de argila, até a inegável aptidão por modelar figuras tão ricas em detalhes, todas essas evidências me levam a reconhecer que entre os Tapajó houve pessoas que souberam articular processos e procedimentos técnicos e expressivos para criar objetos singulares, mesmo na multiplicação de formas consagradas pelo grupo.

As muitas percepções que brotaram durante a pesquisa alimentaram meu propósito de superação do critério da funcionalidade que costuma excluir a produção indígena das criações artísticas. Os estudos antropológicos têm demonstrado que os padrões visuais observados em todas as manifestações expressivas dos povos indígenas fazem parte de um sistema simbólico cujas regras são compartilhadas por todos, mas que não cerceia a construção de individualidades. Por isso, busquei um olhar atento e generoso para as representações nos objetos, cujas imagens por si mesmas se revelaram uma fonte de dados importantes.

Ao examinar as composições das peças, pude avistar configurações com alto teor narrativo, com esses objetos corporificando histórias cujos pormenores não

é possível saber porque esse povo foi exterminado. Mas personagens não faltam, como também atestam os recipientes efígie e mesmo as estatuetas.

As cerimônias das quais participaram essas peças certamente são uma pista para se adentrar no universo xamânico do povo Tapajó e, desse modo, aproximar-se do enredo que motivou o ato criativo. A invocação de seres se expressa nas figuras híbridas, em que animais e humanos se fundem, desconcertando ocidentes. A complexa trama de desenhos sulcados e impregnados no barro contribui para a valorização dos detalhes do cenário, aludindo à riqueza do ambiente da floresta, que parece não ter necessitado de um retrato realista. As ações que se cristalizaram no barro cozido transformado em cerâmica são cenas talvez frutos de visões, mas que também permitem devaneios outros.

Ao olhar para tanta variedade de objetos, pude confirmar o quanto minha intuição de escolher essa produção cerâmica para pesquisar estava apontando para um campo fértil de inspirações. E é para a materialização delas que caminho no prosseguimento dessa pesquisa. Alguns trabalhos já se anunciaram, como livros-objeto, colagens e séries de objetos cerâmicos.

Um dos livros-objeto é composto por folhas laminadas coladas umas nas outras, deixando apenas 4 páginas livres, cada uma delas trazendo impressa uma das 4 palavras que se preservaram da língua dos Tapajó. Outro está se formando com sobreposições de folhas de papel vegetal em que foram impressos mapas históricos e arqueológicos, coletados durante a pesquisa, que contêm indicações explícitas da localização das aldeias Tapajós. Sobre os mapas tenho feito registros gráficos, que parecem indicar deslocamentos.

As colagens têm sido feitas com papel *color plus*, nas cores preto, branco e vermelho, que são as que aparecem aplicadas na cerâmica Tapajó. Os recortes partem dos grafismos presentes nas peças analisadas, mas são ampliados, permitindo (re)leituras com o redimensionamento da escala dos desenhos originais.

Nas séries dos objetos cerâmicos, há o que tenho chamado de “formas embrionárias”, que sugerem corpos larvais, longilíneos, mas em busca de uma configuração complexa. Outra série está se constituindo de objetos côncavos, de feição utilitária, suspensos por elementos colunares, alguns deles figurativos. Há

ainda uma de objetos construídos com recombinações das formas estruturais básicas dos vasos de gargalo.

Considero que todos esses trabalhos ainda não se concluíram, e que podem ganhar outros encaminhamentos na próxima fase da pesquisa. De todo modo, alguns deles, ao dialogar com dados da da minha pesquisa, constituem-se desdobramentos práticos do percurso que tenho desenvolvido. Nessa perspectiva, acredito que contribuem para se pensarem as pesquisas acadêmicas no campo das artes como procedimentos híbridos de interlocução entre processos criativos. No caminho desse sujeito-pesquisador, o outro pode ser o objeto de pesquisa.

REFERÊNCIAS

ACUÑA, Cristóbal de. Novo descobrimento do grande rio das Amazonas [1641]. In: *Descobrimentos do rio das Amazonas*. Brasiliana Vol. 203, Série 2, pp. 123-294. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1941.

BARATA, Frederico. A arte oleira dos Tapajó I: Considerações sobre a cerâmica e dois tipos de vasos característicos". *Publicações do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará*, Belém, n. 2, p. 1-47, 1950.

BETTENDORFF, Johann Philipp. Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão. 1698[?]. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo LXXII, parte I, Rio de Janeiro, pp. 1-682, 1909.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Antes*: histórias da pré-história. Rio de Janeiro: Gráficos Burti, 2004.

DANIEL, João. *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*. v. 1. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento:* arqueologia. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos – Artes Visuais, 2000.

GOMES, Denise M. Cavalcante. *Cerâmica arqueológica da Amazônia*: vasilhas da coleção tapajônica MAE-USP. São Paulo: FAPESP/EDUSP/Imprensa Oficial-SP, 2002.

_____. Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajós. In: *Arqueologia Amazônica,* Belém: MPEG/ IPHAN/ SECULT, vol. 1. p. 213-234, 2010.

GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. *Fontes históricas e arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém*: a coleção "Frederico Barata" do Museu Paraense Emílio Goeldi. Recife, 1993. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993.

HERIARTE, Mauricio de. *Descrição do Estado do Maranhão, Pará, Corupá e Rio das Amazonas* [1662]. Viena (Áustria): Imprensa do filho de Carlos Gerold, 1874.

HARTT, Charles F. Contribuições para a ethnologia do Valle do Amazonas [1871]. *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, vol. VI, 174 páginas, 1885.

PALMATARY, Helen C. The Archaeology of the Lower Tapajós Valley: Brazil. *Transactions of the American Philosophical Society*, Philadelphia: American Philosophical Society, New series, n. 50, p. 1-243,1960.

PAREYSON, Luigi. *Estética – Teoria da formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PORRO, Antônio. História Indígena do Alto e Médio Amazonas: séculos XVI a XVIII. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, FAPESP, 1992. p. 175-196.

ROJAS, Alonso de. Descobrimento do rio das Amazonas e suas dilatadas províncias [1639]. In: *Descobrimentos do rio das Amazonas*. Brasiliana Vol. 203, Série 2, pp. 81-124. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1941.

SERAFIM LEITE, S. J. *Historia da companhia de Jesus no Brasil.* Tomo III. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

Wagner Penedo Priante

Ceramista formado pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, com muitos outros mestres nos cursos de aprimoramento. Atualmente desenvolve pesquisa de mestrado no Instituto de Artes da Unesp, sob orientação da Prof. Dra. Lalada Dalglish. Integra o grupo de pesquisa “Panorama da cerâmica latino-americana – tradicional e contemporânea”. Parte de seu trabalho artístico pode ser visto em: www.wagnerpriante.com.br.

CULTURA AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA E O ENSINO DE ARTE: PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTES VISUAIS E TEATRO

Monique Priscila de Abreu Reis
Universidade Federal de São Carlos – moniquepriscila@yahoo.com.br

Tatiane Cosentino Rodrigues
Universidade Federal de São Carlos – Tatiane.cosentino@gmail.com

RESUMO
O processo de criação da oficina *O ensino da Arte na perspectiva da educação das relações étnico-raciais* aconteceu no âmbito do curso de aperfeiçoamento sobre a temática étnico-racial oferecido pela UFSCar a professores/as da Educação Básica. A oficina visa promover atividades práticas nas áreas de artes visuais e teatro contemplando a cultura afro-brasileira e africana. É fundamentada nas teses de teóricos, como: Barbosa, para estudos sobre a Proposta Triangular; Laban, para o trabalho com movimento; Ott, para realização de leitura de obras de arte; Spolin, na realização de jogos teatrais; e Gomes, como subsídio sobre a temática étnico-racial. A oficina tem contribuído para ampliar a percepção dos/as professores/as sobre como o ensino da Arte deve abordar os diversos tipos de manifestações artísticas e culturais, respeitando as diferenças, valorizando a diversidade.

PALAVRAS-CHAVE
Arte-educação. Relações étnico-raciais. História e cultura afro-brasileira e africana.

ABSTRACT
The creating process of the workshop "Art education in the perspective of education of racial-ethnic relations" took place under the refresher course on the subject offered by UFSCar for the teachers of the Primary Education. The workshop intends to promote practical activities in the fields of visual arts and theater contemplating the african-Brazilian and African culture. It is grounded in theoretical theses, as Barbosa's studies; Laban, to work with motion; Ott, to perform reading of works of art; Spolin, the realization of Theater games; and Gomes, as subsidy on racial-ethnic theme. The workshop has helped expand the perception of the teacher about the art education should address the various types of artistic and cultural expression, respecting differences, valuing diversity.

KEYWORDS
Art education. Racial-Ethnic relations. African-Brazilian and African culture.

1. Antecedentes da jornada

O presente artigo tem por objetivo apresentar o processo de criação em artes visuais e teatro abordados na oficina *O ensino da Arte na perspectiva das relações étnico-raciais*, desenvolvida no Curso de Aperfeiçoamento em Educação para as Relações Étnico-raciais da Universidade Federal de São Carlos. A oficina é oferecida a profissionais da Educação Básica, especialmente professores.

O Termo de Ajustamento de Conduta (TAC nº. 1.34.000189/2006-32) celebrado pelo Ministério Público Federal, pela Universidade Federal de São Carlos e por Municípios próximos a São Carlos, prevê uma série de ações voltadas para implementação da educação das relações étnico-raciais e para o ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana, dentre elas a capacitação dos professores da Educação Básica para trabalharem com a temática. Ele tem como objetivo atender a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº. 9.394/1996) em suas alterações por meio da Lei 10639/2003[1] e a Lei 11645/2008[2], que instituíram a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Indígena. A partir deste acordo foi criado o Curso de Aperfeiçoamento em Educação para as Relações Étnico-raciais, que começou a ser ofertado no primeiro semestre de 2014 e é oferecido a profissionais da Educação Básica dos municípios signatários, com duração de um semestre.

Na avaliação da primeira oferta do curso, os/as profissionais que participaram relataram que o curso contribuía muito para seus conhecimentos na área, mas que sentiam a necessidade de atividades práticas. Assim, a partir da segunda oferta, no segundo semestre de 2014, o curso começou a contar com oficinas de capoeira, de confecção de instrumentos musicais, de jongo, de jogos e brincadeiras africanas e afro-brasileiras e com a oficina *O ensino de Arte na perspectiva das relações étnico-raciais.*

As oficinas foram organizadas tendo como referencial o material *História e Cultura Africana e Afro-brasileira*, disponibilizado pelo Ministério da Educação em três segmentos: Educação Infantil, Ensino Fundamental I e Ensino Fundamental II. Este material foi elaborado a partir do *Programa Brasil-África: Histórias Cruzadas* que é parte do *Programa de Educação das Relações Étnico-Raciais da UNESCO no Brasil* e do *Programa de Diálogo Intercultural para as Relações Étnico-raciais da UNESCO no Brasil*.

Os livros *História e Cultura Africana e Afro-brasileira no Ensino Fundamental I* e *História e Cultura Africana e Afro-brasileira no Ensino Fundamental II*

[1] A Lei 10639/2003 alterou a Lei 9394/1996 estabelecendo a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana na Educação Básica.

[2] Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena".

(MEC/UNESCO, 2014) propõem atividades voltadas para o desenvolvimento da criança e do adolescente englobando oralidade, corporeidade, musicalidade e sociabilidade, brincadeiras infantis e jogos de regras africanos e afro-brasileiros e propostas de valorização e afirmação da cultura e identidade quilombola, abordando as expressões e vivências dessas comunidades. Há reflexões sobre a construção de relações entre corporeidade e identidade nas dimensões das culturas africanas e afro-brasileiras.

Os livros trazem propostas de projetos pedagógicos para serem aplicados na sala de aula. Durante o curso de aperfeiçoamento os/as professores/as devem escolher um dos projetos e aplicá-lo na escola em que atuam. Nestes projetos há a sugestão de trabalho com imagens diversas, com dança, música e teatro. Para a realização destas atividades com os alunos, faz-se necessário que os/as professores/as conheçam técnicas atuais de leitura de obras, para que sejam mediadores no processo de ensino-aprendizagem, respeitando e reconhecendo os diferentes tipos de manifestações artísticas e culturais. E, para que os/as professores/as trabalhem com as questões relativas à corporeidade e identidade, mediando o aluno na descoberta da auto-expressão e para o reconhecimento e respeito às diferenças, é preciso um trabalho que possibilite a expressão corporal, a expressão vocal, e o trabalho de criação teatral.

A partir de estudos das *Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-raciais e para o ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana*, foi possível pensar em formas de como inserir o conteúdo nas aulas de Arte. No processo de criação da oficina *O ensino da Arte na perspectiva das relações étnico-raciais* foi possível pensar em três frentes de ação: a corporeidade, a oralidade e o trabalho com as imagens. As atividades da oficina são divididas de forma a contemplar o reconhecimento do corpo como instrumento para comunicação, desenvolver a musicalidade e a oralidade respeitando as diferentes formas de expressão e realizar a leitura de obra de arte de artistas africanos e afro-brasileiros, assumindo uma postura de respeito frente aos diferentes tipos de manifestações artísticas e culturais.

Assim, a oficina *O ensino da Arte na perspectiva das relações étnico-raciais* busca levar os/as professores/as da Educação Básica a reconhecerem seu importante papel como mediadores no processo de ensino-aprendizagem e

pensarem em como criar, na escola, um ambiente em que haja o respeito, o reconhecimento e a valorização dos diferentes tipos de manifestações artísticas e culturais. A oficina tem duração de quatro horas e ocorre uma vez em cada cidade na qual o curso é oferecido.

Propõe-se o trabalho prático com os/as professores/as do Ensino Fundamental I e Fundamental II com ênfase em dois momentos: no primeiro, é trabalhada a expressão corporal e expressão vocal destes/as professores/as, para que eles/as possam atuar em seus ambientes, nas leituras com seus alunos e nas diversas atividades com o corpo todo: utilizando voz, corpo, expressões e movimentos que possibilitem o desenvolvimento, nas crianças e adolescentes, da percepção, da imaginação, da interação, da criatividade e o reconhecimento e respeito às diferenças. Este momento termina com a organização de uma apresentação teatral que os/as professores/as, posteriormente possam aplicar no contexto escolar. No segundo momento, é trabalhada a Proposta Triangular, de Ana Mae Barbosa, que propõe que o ensino da Arte deve ser feito por meio da tríade: leitura da obra, contextualização e produção artística. Para tanto, é importante a instrumentação para técnicas atuais de leitura de obra de arte. Assim, é trabalhada de forma prática a proposta do *Image Watchig,* de Robert William Ott, realizando-se leitura de obra de arte, culminando com uma produção artística dos/as professores/as do Ensino Fundamental I e Fundamental II.

2. Sentindo com o corpo todo: a hora e a vez do teatro

Na primeira parte da oficina, que contempla oralidade e corporeidade, são realizados jogos teatrais sensoriais e de movimentos rítmicos. Neste momento é trabalhada a sensibilização (trabalho com os sentidos) e conscientização sobre si, sobre estar no mundo, se relacionar com o espaço e com o Outro dentro deste espaço. É um momento de pensar sobre si, mas com vistas a pensar sobre o Outro, na medida em que os jogos são feitos de forma interativa e cooperativa e não excludente já que um jogo só termina quando todos tiverem interagido entre si. É uma forma de pensar como as relações raciais no contexto escolar são trabalhadas no cotidiano, nas vivências, nas atividades que contemplem o respeito ao seu corpo e ao corpo do Outro, reconhecendo o corpo como expressão da cultura. São utilizados como referência os jogos propostos por Spolin (2008) buscando uma

adaptação para os jogos tradicionais da região, valorizando o patrimônio imaterial e a cultura oral local.

Na sequência, são realizadas atividades com o objetivo de experimentação do movimento. É abordada de forma prática os oito Temas Básicos de Movimento propostos por Laban (1990, p.35). Os/as participantes são convidados/as a explorar a relação do corpo com o espaço e com o tempo, sentindo o ritmo, a fluência, direção, entre outros. E por fim, em grupos transformam uma sequência de movimentos cotidianos, com diferentes qualidades de movimento, em dança.

Até este momento o movimento é reverenciado e pensado como elemento fundamental no conhecimento de si e no relacionamento com tudo o que está fora de si. Mover-se é relacionar-se consigo mesmo, com os objetos e com o Outro. O movimento está ligado ao sentido da vida. No entendimento de Santana (2014)

> Na sua sapiência, os africanos buscaram sempre reverenciar o movimento para continuar falando, ouvindo, cheirando, degustando, olhando, intuindo, comunicando. É ele, o movimento, que produz o ciclo do tempo, das marés, das estações, do plantio, assim como o ar que circula para produzir o fogo, a água que se desloca para formar as nuvens, portanto, todos os processos da vida, inclusive os educativos dentro das escolas, só podem acontecer na dinâmica realizada pelos movimentos. (p.68-9)

Desta forma, é possível pensar em trabalhar o movimento nos processos educacionais como um valor civilizatório das sociedades africanas, ligado à comunicação de todas as coisas e todos os seres. O conceito de corporeidade traz em si o respeito ao corpo, o movimento, a comunicação. Neste princípio de oficina, propõe-se a reflexão sobre a questão do corpo no currículo: pensar em como promover atividades que desenvolvam consciência e expressão corporal, comunicação e movimento, em uma perspectiva que trabalhe o respeito e valorização das diferenças.

Ainda na primeira parte é realizado um trabalho vocal de experimentação das possibilidades vocais de projeção, entonação, modulação, dicção, agilidade, ritmo e textura. Há uma criação coletiva de uma história: forma-se um círculo e uma pessoa recebe um objeto que será passado; quem estiver com o objeto continua a história. É um momento para se pensar sobre a oralidade, as histórias que foram

contadas pelos antepassados, valorizar a memória e a expressão oral como força de comunicação.

Logo em seguida, os/as participantes são divididos/as em grupos e cada um recebe uma fábula ou conto africano para organizarem uma pequena montagem teatral para teatro de sombras com bonecos de papel. São divididos/as em narradores/as e personagens e criam vozes especiais para dar vida aos bonecos confeccionados coletivamente. Como o objetivo é fazer com que os/as professores/as vivenciem atividades que depois possam ser aplicadas na sala de aula, depois de um curto período de ensaio, cada grupo apresenta sua fábula ou conto para os demais grupos.

Figura 1 – Apresentação de teatro de sombras durante oficina. Montagem realizada a partir da fábula africana *O vento e a Tartaruga*. 2015. Foto de acervo pessoal.

A primeira parte é finalizada com uma conversa com os/as professores/as sobre como foi participar das atividades, quais as dúvidas que surgiram e como pensam em aplicar estas atividades com suas turmas no ambiente escolar. Esta troca é fundamental para complementar ou repensar as atividades realizadas na oficina.

3. O que os olhos veem: lendo imagens e produzindo arte

Na segunda parte da oficina inicia-se o trabalho com as imagens. Busca-se levar à reflexão de como a Arte é importante para se entender as expressões e o pensamento de uma cultura. Primeiramente, realiza-se uma explanação sobre a

Proposta Triangular formulada por Ana Mae Barbosa, para fundamentar o ensino de Arte na escola.

Ao se falar em ensino de Arte no Brasil, não se pode deixar de citar o trabalho de Ana Mae Barbosa, autora da *Proposta Triangular*, teoria que defende a ideia de que o bom ensino da Arte deve associar o "ver", leitura da obra de arte, buscando elementos significativos e realizando inter-relações dos objetos estudados com os estilos e teorias; com o "fazer", produção artística, repleta de significados expondo a visão do educando; além de contextualizar tanto a leitura quanto a prática.

Para a leitura de imagem foi escolhida a obra "O Pai Orgulhoso" (1946-7) de Gerard Sekoto, considerado o pai da arte moderna da África do Sul. Utiliza-se a proposta metodológica *Image Watching* para a leitura da obra. A proposta *Image Watching* foi apresentada no Brasil em 1988, por Robert William Ott, em curso que ele ministrou no Museu de Arte Contemporânea da USP. Esta abordagem foi retomada nesta oficina por meio do texto *Ensinando Crítica nos Museus*, publicado na ocasião da visita de Ott ao Brasil.

No entendimento de Ott, a leitura de imagens deve ser desenvolvida em uma sequência de ensino que levará o aluno ao exercício da crítica de arte e produção artística. A sequência se inicia com o que chama de *Thought Watching* que é um estágio preparatório de sensibilização, um tipo de aquecimento no qual se trabalham a percepção e os sentidos. Nesta etapa podem ser realizados jogos teatrais, música, movimentos, poesias, entre outros. A sequência da leitura acontece seguindo as categorias: 1) Descrevendo: nela os/as leitores/as irão compartilhar o que é percebido na superfície da obra, mas sem buscar significados. 2) Analisando: investiga a utilização e a interação dos elementos básicos da linguagem visual; analisa os detalhes técnicos da obra tais como forma, elementos e composição. 3) Interpretação: os/as leitores/as enumeraram suas sensações, emoções e ideias em relação à obra e podem indagar sobre o que levou o artista a realizar a obra. 4) Fundamentando: nesta etapa é disponibilizada conhecimentos sobre o/a artista e sobre o contexto histórico no qual a obra foi produzida. Somam-se conhecimentos históricos, críticas da obra e demais elementos da História da Arte. 5) Revelando: na última etapa, depois de todo o percurso, os/as leitores/as realizam uma produção artística. A partir da leitura são criadas obras novas.

Na oficina os/as professores/as realizam a leitura da obra "O Pai Orgulhoso" (1946-7), aplicando a abordagem acima de forma prática. Descrevem, analisam, interpretam e depois recebem informações sobre o artista Gerard Sekoto e o contexto da África do Sul no período em que a obra foi realizada. Por fim, partem para a produção artística, para a criação de uma obra nova.

Figura 2 – Gerard Sekoto. *O Pai Orgulhoso, 1946-47* **(**The Proud Father – Olga on Bernard. Medium: Oil on canvas/board. Size: 29 x 39 cm). Fonte: http://www.gerardsekotofoundation.com/artwork.htm. Acesso: 06/08/2015

A partir das produções dos/as professoras é possível perceber que muitos/as ainda estão presos aos processos que vivenciaram em suas formações escolares e partem para a cópia, para a reprodução da obra de referência. Muitos/as professores/as manifestam desconforto por não saberem como criar uma obra nova e relatam que na escola ainda utilizam o método da reprodução com os alunos. Outros/as relatam que não conseguem ou não podem produzir nenhum tipo de obra porque não têm habilidades artísticas, utilizando os conceitos de belo e feio como justificativa de não realizar atividades artísticas no contexto escolar. Há os que conseguem se libertar dos padrões pré-estabelecidos e experienciar a produção da obra de Arte.

Esta segunda parte da oficina proporciona uma reflexão sobre a importância de se ter uma metodologia para o trabalho com imagens no ambiente

escolar. Os serem humanos recebem muitas informações por meio da imagem, que acaba por ter uma força muito grande na organização do pensamento, valores e atitudes. Por isso, o trabalho com imagem demanda cuidado para não reforçar preconceitos e estereótipos.

No entendimento de GOMES (2005):

> (...) refletir sobre a questão racial brasileira não é algo particular que deve interessar somente às pessoas que pertencem ao grupo étnico-racial negro. Ela é uma questão social, política e cultural de todos(as) os(as) brasileiros(as). Ou seja, é uma questão da sociedade brasileira e também mundial quando ampliamos a nossa reflexão sobre as relações entre negros e brancos, entre outros grupos étnicos-raciais, nos diferentes contextos internacionais. Enfim, ela é uma questão da humanidade. (p.51)

Assim, a realização de atividades no âmbito da temática das relações étnico-raciais é fundamental para que haja uma identificação positiva com a cultura africana e afro-brasileira tanto por parte de estudantes negros/as, quanto por parte de estudantes de outros pertencimentos raciais. É importante ressaltar que a inserção da temática nas atividades escolares, como integrante do currículo, é fundamental para o entendimento das relações estabelecidas com o Outro tanto no âmbito local, quanto no global.

Ao final da oficina as produções artísticas realizadas pelos/as professores/as são organizadas em uma exposição e há uma conversa sobre a segunda etapa, pensando em formas de trazer para as aulas as obras de artistas africanos e afro-brasileiros, partindo de um trabalho mais amplo que contemple a aquisição de uma postura de respeito frente aos diferentes tipos de manifestações artísticas e culturais.

Figura 3 – *Domingo de Sol*. Produção de participante da oficina não identificado/a. 2014. Acervo pessoal.

Figura 4 – Rodrigo Brito. **Iansã**. Produzida durante a oficina. 2015. Acervo pessoal.

4. Considerações em processo

Pensar o ensino da Arte na perspectiva das relações raciais é muito mais que introduzir obras literárias ou visuais de artistas africanos e afro-brasileiros. É trazer para a sala de aula valores civilizatórios de outras culturas, é trabalhar na

perspectiva da educação em direitos humanos, é pensar a diferença como um valor e não como um problema.

O processo de criação nesta perspectiva assume novas configurações que não mais se encaixam em padrões pré-estabelecidos de matriz ocidental e europeia. Partindo do entendimento de que a Arte está diretamente ligada ao contexto histórico e cultural e, do conceito de relativismo cultural, que diz que não há uma hierarquia entre as culturas, podemos pensar que o ensino de Arte deve levar em conta as várias linguagens artísticas, os muitos contextos, apresentando o vasto conhecimento produzido ao longo da história, e também se ater ao universo cultural do aluno, proporcionando trocas culturais. Por meio de projetos de educação das relações étnico-raciais na escola, os alunos podem refletir sobre os diversos tipos de contribuições culturais, percebendo melhor sua própria cultura e apropriando-se dela cada vez mais.

A oficina *O ensino da Arte na perspectiva da educação das relações étnico-raciais* possibilitou ampliação dos horizontes dos/as professores/as, permitindo o desenvolvimento de seu potencial criativo. Em consonância com o campo normativo da educação das relações étnico-raciais, a Arte é indicada como área prioritária de trabalho, pois permite o reconhecimento do corpo como parte do currículo, a construção da identidade étnico-racial e a valorização da produção cultural afro-brasileira e africana.

REFERÊNCIAS

BARBOSA: Ana Mae. *A imagem no Ensino da Arte.* Anos oitenta e novos tempos. Coleção estudos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

BRASIL**.** *História e Cultura Africana e Afro-brasileira no Ensino Fundamental I e História e Cultura Africana e Afro-Brasileira no Ensino Fundamental II.* MEC/UNESCO, 2014.

————. *Parecer CNE/CP/003/2004.* Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico/Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.

COUTINHO, Rejane Galvão. Estratégias de mediação e a abordagem triangular. In: *Arte/Educação como mediação cultural e social*. Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho (Orgs.) – São Paulo: Editora UNESP, 2009.

GOMES, Nilma Lino. *Educação, identidade negra e formação de professores/as:* um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.29, n.1, p. 167-182, jan./jun. 2003.

————. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil. In: *Educação antirracista caminhos abertos para a lei 10.639/03.* Brasília: SECAD, 2005, p. 39-62.

————. Educação cidadã, etnia e raça: o trato pedagógico da diversidade. In: CAVALLEIRO, E. (Org) *Racismo e antirracismo na educação.* São Paulo: Sammus, 2001. p. 83-96.

LABAN, R. *Dança educativa moderna.* São Paulo: Ícone, 1990.

OTT, Robert Willian. Ensinando crítica nos museus. In: *Arte-educação: leituras no subsolo*. Ana Mae Barbosa (org). São Paulo: Cortez, 2008.

Práticas pedagógicas de trabalho com relações étnico-raciais na escola na perspectiva da Lei nº 10.639/03 / Nilma Lino Gomes (org.). 1. ed. -- Brasília : MEC ; Unesco, 2012.

SANTANA, Marise de. (et al) *ODEERE:* formação docente, linguagens visuais e legado africano no sudoeste baiano. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2014.

SOLER-PONT, Anna. *O príncipe medroso e outros contos africanos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

————. *Jogos Teatrais na sala de aula:* O livro do professor. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Monique Priscila de Abreu Reis

Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela UnB (2010). Possui Licenciatura em História (Unifran, 2012) e Bacharelado em Artes Cênicas pela UFOP (2004). Atualmente é professora formadora no curso de Aperfeiçoamento em Educação para as Relações Étnico-raciais da UFSCar e aluna do Mestrado em Educação da UFSCar. Atua desde 2005 como professora de Arte na Educação Básica.

Tatiane Cosentino Rodrigues

Pesquisadora do Departamento de Teorias e Práticas Pedagógicas da UFSCar. Doutora em Educação (2011) pela UFSCar. Tem experiência na área de Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: políticas educacionais, relações raciais, diversidade, diferença, movimento negro, currículo e formação de professores. É coordenadora geral do curso de Aperfeiçoamento em Educação para as Relações Étnico-raciais da UFSCar.

QUADRINHOS COMO ARTE POPULAR E/OU ERUDITA?

Fabio Mourilhe
UERJ – mourilhe@ifcs.ufrj.br

RESUMO
Partimos aqui da possibilidade de pensar os quadrinhos como arte visual que tenta aproximar uma extensão erudita a outra popular. Propostas de vanguarda nos quadrinhos parecem apontar para "ansiedades estéticas" envolvendo uma "impureza plena". Estas talvez indiquem possibilidades de assegurar uma resistência contra tentativas de purificação estética que visam evitar misturas de campos distintos no âmbito dos quadrinhos.

PALAVRAS-CHAVE
Arte popular, Estética, Histórias em quadrinhos.

ABSTRACT
We introduce here the possibility of thinking about comics as a visual art that tries to bring closer high and low art. Vanguard proposals in comics seem to point to "aesthetic anxieties" involving a "full uncleanness". These may indicate possibilities to ensure resistance against aesthetic purification attempts that aim to avoid mixing of different fields within comics.

KEY-WORDS
Popular art, Aesthetics, Comics.

As histórias em quadrinhos são uma manifestação cultural e arte visual que vem sendo desenvolvidas desde o final do século XIX, junto a perseguições e condenações que lhe marcam e caracterizam. Sua pretensão a um status artístico emerge a partir das confluências com as artes plásticas, especialmente através das diversas apropriações por parte de pintores, exposições com originais de artistas de quadrinhos – que antes eram descartados ou arquivados – e o interesse por parte de diretores de museus em "ampliar seu público" a partir destas intercessões. O posicionamento de críticos de arte e de certos diretores de museu em tachar os quadrinhos como "arte degenerada" (*low art*) (ARMSTRONG (1983, p.7) parece ecoar na censura aos quadrinhos da década de 1940 por parte de segmentos mais conservadores da sociedade e na autocensura do Comics-Code, marcos que também conferiram fragilidade à ideia de história em quadrinhos como produto artístico[1].

[1] Todas as críticas proferidas ao longo das primeiras décadas do século XX, livros editados (como o de Wertham, *Seduction of the innocent*) e os resultados do Subcomitê do Senado que investigava a

O movimento de censura aos quadrinhos teve, contudo, como alvo decisivo (porém não exclusivo) os quadrinhos de terror, um novo tipo de quadrinhos que Carlin & Thompson (1983, p.42) parecem apontar como uma proposta elitizada, ao colocar que elas se distanciavam das "fantasias adolescentes repetitivas de poder e fantasias infantis inocentes" (CARLIN & THOMPSON, 1983: p.42) anteriores. Nestes novos trabalhos era perceptível o cuidado para com um resultado estético diferenciado (nas mãos de Jack Davis, Graham Ingels, Al Williamson e Wally Wood). Diferente do que se costumava encontrar, por exemplo, nos gibis de super-heróis.

Sobre estes gibis, não faltaram posições condenatórias. Noël Carroll (2001, pp.19-20), por exemplo, apenas concebe os quadrinhos como arte se eles trouxerem "alegorias secretas (de ansiedades adolescentes) complexas" que mereçam ser decifradas. Contudo, não assume e defende de fato os quadrinhos, colocando que o

> ônus da prova estaria com o cético, que deve mostrar que estas supostas alegorias seriam misturas fantásticas ou que... seriam algo estranho, supondo que estas misturas garantiriam uma resposta sofisticada o suficiente para serem consideradas como interpretação (CARROLL, 2001, p.20).

Para Carroll, estas alegorias perderiam sua força ante à prática da mistura que tanto caracteriza os quadrinhos em termos de fusão entre imagem e texto, cultura popular e erudita, misturas entre gêneros. Ao contrário, podemos pensar justamente nas misturas como aquilo que permite sua expressão mais intensa.

Apesar da validade de sua forma artística que parece evidente, Groensteen (2000, p.29) mostra diversas situações onde os quadrinhos são acusados constantemente de serem infantis, vulgares ou insignificantes ao longo do século XX nos países de língua francófona.

Além destes tipos de questionamento, temos alguns dos mais relevantes ensaios teóricos sobre quadrinhos onde os autores assumem os quadrinhos (de uma forma geral) como mídia popular descartável, tendo como exceção – aqueles que não se enquadrariam desta categoria – os expoentes da área, incluindo os mais próximos de uma experimentação artística ou postura revolucionária (CARLIN (2005, p.27); CARLIN & THOMPSON (1983, p.42); FEIFFER (1965, p.72)).

---

delinquência juvenil (*United States Senate Subcommittee on Juvenile Delinquency*) em 1953 serviram para compor um panorama desfavorável para os quadrinhos, publicações tidas como prejudiciais à criança e a toda a sociedade, o que fundamentou e auxiliou na composição de razões que desacreditavam os quadrinhos como forma legítima de arte.

Por este viés, Carlin (2005, p.27) define por isolamento e negação o que seriam quadrinhos artísticos: uma mídia gráfica criada a partir de formas gráficas harmoniosas, formas estas que permitiriam a narração de histórias que visam o puro entretenimento. Krazy Kat ou Little Nemo, por exemplo, para ele, teriam sido trabalhos "tão sofisticados e importantes como qualquer arte realizada na mesma época", ou seja, o valor artístico estaria condicionado a uma comparação com obras de arte ou movimentos artísticos. Assim, o valor artístico de Little Nemo estaria em sua arquitetura Moderna e nas distorções ali veiculadas, o valor de Polly and her pals (Figura 1) estaria nas abstrações e enquadramentos inusitados, e o valor de Gasoline Alley (Figura 2) e Kin-der-kids estaria nas referências a movimentos artísticos.

Figura 1- Polly & Her Pals. Cliff Sterrett, 30 de janeiro de 1927.

Figura 2- Gasoline Alley, Frank King, 10 de maio de 1931. Boston Herald.

O posicionamento de Feiffer (Ibid), por sua vez, assume uma postura irônica ao definir as revistas em quadrinhos como “lixo” (“existem exceções, mas as revistas em quadrinhos que não são lixo não duram muito tempo”). “Acusá-las de alguma coisa que elas (assumidamente) já são não é acusação alguma. Não existe um lixo que não foi corrompido, lixo moralmente válido ou lixo educativo”.

A adjetivação como “lixo” a que Feiffer se refere (em relação às revistas em quadrinhos) pode ser percebida em Carlin (2005) como uma conformação estética e padronização (resultante do sucesso dos quadrinhos, tanto nas tiras como nas revistas em quadrinhos). Contudo, com o acréscimo de uma sofisticação narrativa e eventuais reflexos das experimentações iniciais, temos o que Carlin denomina de expressão artística nos quadrinhos, tendo como mote a inovação formal e a expressão pessoal, como em Crumb, Spiegelman e Chris Ware.

Spiegelman, indo além dos temas que se popularizaram com os quadrinhos underground (sexo, drogas e violência), na revista Raw (Figura 3), trata meticulosamente das questões relacionadas à cor e à impressão, e inclui cortes improváveis na capa (efeito obtido quase artesanalmente). Indica assim um novo posicionamento para os quadrinhos que se distancia de fato de uma produção em massa. Deve-se, contudo, considerar este viés não como um "progresso artístico" e sim como um trabalho que emerge em um momento especial de confluência entre manifestações artísticas diversas. A própria prática da influência mútua e algumas tendências se popularizaram, como a Op Art, como é perceptível a partir da década de 60 nos quadrinhos *mainstream*, no trabalho de Jim Steranko (Figura 4) ou com o hiper-realismo que se popularizou.

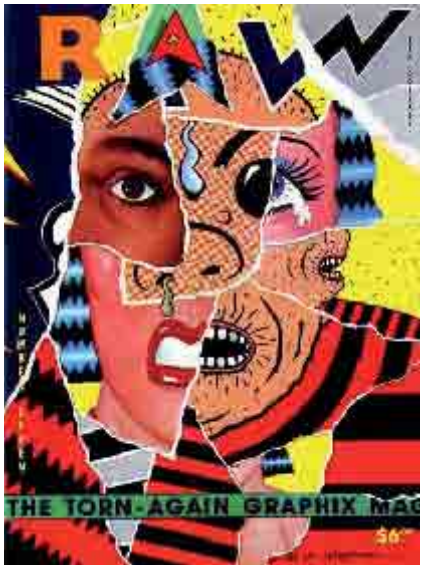


Figura 3- Raw vol. 1 #7. Art Spiegelman, 1985.

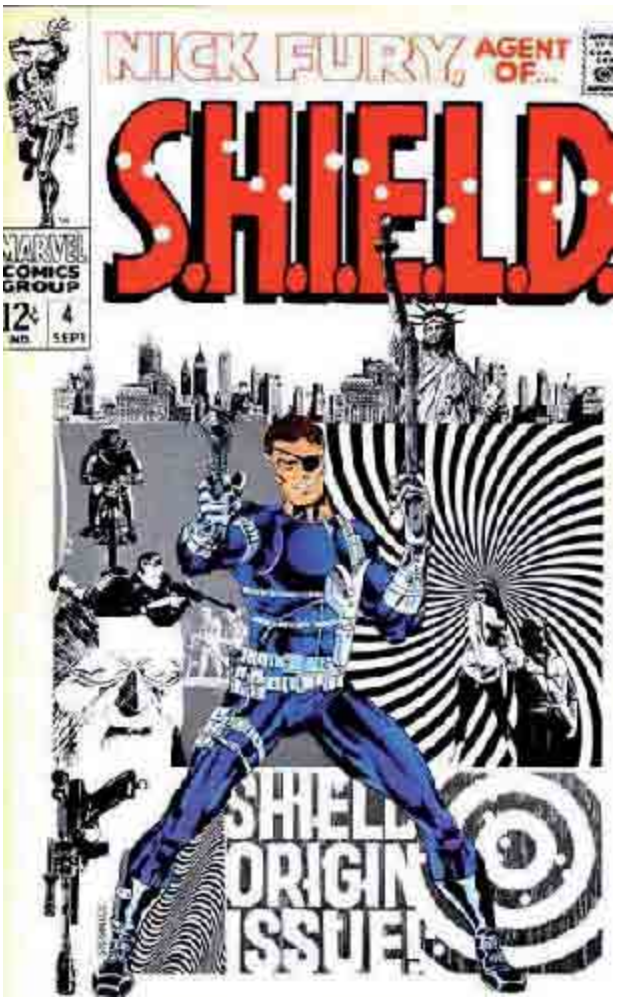


Figura 4- Nick Fury: Agent of S.H.I.E.L.D. Marvel Comics, 1968.

Indo além deste viés que indica a necessidade de inovação formal e de expressão pessoal para que possam ser considerados como arte, os quadrinhos são uma manifestação popular que atende aos leitores, na medida em que trazem satisfação, permitem o entretenimento e utilizam imagens que exercem um papel facilitador na condução das histórias. Além disso, refletem aspectos socioculturais e políticos da sociedade. Seja nas práticas de enfrentamento e criticidade histórica de *Yellow Kid* ou nos conflitos familiares de *Bringing up father*, quando, podemos dizer, temos a valorização de uma expressão popular em sua "impureza plena" e/ou um viés caricatural assumido de forma positiva, conforme se deu em manifestações anteriores aos dos quadrinhos, como em Hogarth, Gillray e Angelo Agostini, defesa antes já exposta por Baudelaire (1855): uma "beleza indefinível" dos trabalhos que buscam intencionalmente representar uma feiura moral ou física.

Conclusão

Ao assumir uma “impureza plena” ou sua condição como “lixo” em termos estéticos, nos quadrinhos talvez seja possível brecar qualquer tentativa de purificação estética ou resistência a misturas entre elementos de diversos níveis distintos. A renovação constante dos quadrinhos existe, porém não é determinante e muito menos obrigatória. Por outro lado, podem ser inseridos aspectos inovadores, mas estes não indicam necessariamente uma impopularidade. Mesmo a ideias de simplicidade que também pode levar a uma ideia de purificação que restringe a expressividade e a popularidade dos quadrinhos. Assim, apesar da preocupação em entender esteticamente os quadrinhos, deve-se assumir que seu espectro artístico não se restringe mais a um âmbito popular ou erudito, ou de alta arte ou arte degenerada, mas polos distintos em simultaneidade.

Referências

ARMSTRONG, Tom. “Foreword”. In: **The Comic Art Show**: cartoons in painting and popular culture. New York: Whitney Museum of American Art, 1983.

BAUDELAIRE, Charles. “On the essence of laughter and, in general, on the comic in the plastic arts”. In: **The painter of Modern life and other essays**. London: Phaidon, 1964 (1855).

CARLIN, John. “Masters of American comics: and art history of twentieth-century American comic strips and books”. In: **Masters of American comics**. ed.: John Carlin, Paul Karasik, Brian Walker. Los Angeles: Hammer Museum and the Museum of contemporary art, 2005.

CARLIN, John. THOMPSON, Kim. Nothing is sacred: From EC to underground comix. In: **The Comic Art Show**: cartoons in painting and popular culture. New York: Whitney Museum of American Art, 1983.

CARROLL, Noël. **Beyond aesthetics**: philosophical essays. New York: Cambridge University Press, 2001.

FEIFFER, Jules. **The great comic book heroes.** Seatle: Fantagraphics, 2003 (1965).

GROENSTEEN, Thierry. “Why are comics still in search of cultural legitimization”. In: **Comics & culture**: analytical and theoretical approaches to comics. ed.: Anne Magnussen, Hans-Christian Christiansen**.** Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2000.

Fabio Mourilhe

Doutorando em arte pela UERJ. Doutor em filosofia pela UFRJ (2014). Fez doutorado-sanduíche com Richard Shusterman em 2013 na FAU (EUA). É Mestre em Design pela PUC-Rio (2006) e Bacharel em filosofia pela UERJ. Foi professor no IFCS (2012-2014). É autor de diversos livros, como "O quadro nos quadrinhos" e "Cuidado de si e aufklarung: caminhos para a vida como obra de arte". Organiza o evento anual Colóquio Filosofia e Quadrinhos.

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO ESNIO/APRENDIZAGEM DA ARTE: RELAÇÕES COM A CULTURA AFRO-BRASILEIRA E QUESTÕES ÉTNICO RACIAIS

Luciana Lima Batista
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo - IFSP campus Capivari
lulima@ifsp.edu.br

RESUMO
Partindo da lei 10.639/2003 e das Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Africanas, o artigo tem como objetivos retratar aspectos relacionados ao âmbito educacional das leis, assim como relatar uma prática na disciplina arte com base nos documentos. O trabalho está ancorado na lei 10.639/2003, nas diretrizes e em pesquisadores acerca do cinema como DUARTE (2002). Compreende-se, a partir deste relato, que mesmo havendo legislações e parâmetros, as questões relativas à história e cultura afro-brasileira e o debate étnico-racial nas escolas ainda é pouco explorado com vistas a superar ações discriminatórias e preconceituosas no âmbito educativo.

PALAVRAS-CHAVE
Relações étnico-raciais. Lei 10.639/2003. Audiovisual. Arte. Educação.

ABSTRACT
On the basis of act 10.639/2003 and of the Curriculum Proposals for the Education on Racial-Ethnic Relations and the Teaching of Afro-Brazilian and African History and Culture, this article aims to discuss aspects related to the pedagogical scope of such acts, as well as report some practice in Arts subject based on those documents. This work is based on act 10.639/2003, on the Curriculum Proposals, and on researches from the cinema field, such as DUARTE (2002). From this report it is possible to conclude that, although there are some legislation and parameters related to the teaching of Afro-Brazilian History and Culture, the racial-ethnic debate on schools is still underexplored as a way to overcome discriminatory actions in the educational setting.

KEYWORD
Racial-ethnic relations. Act 10.639/2003. Audio-visual. Art. Education.

1. Lei 10.639/2003 e as Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Africanas: temas, metodologias e impactos na educação.

O debate sobre questões étnico-raciais bem como a inserção da história e cultura afro-brasileira e africana nos currículos escolares brasileiros ainda aparece em momentos estanques e muitas vezes desvinculados de propostas pedagógicas que vão para além de festividades. Mesmo com a garantia legislativa e com a escrita

de parâmetros que balizam formas metodológicas e temáticas, muitos educadores demonstram dificuldades em abordar tais questões nos contextos da sala de aula. Preconceitos enraizados tanto nas instituições educativas, quanto no professorado e nos alunos fazem com que ações mais assertivas, realistas e menos discriminatória, sejam pouco realizadas nas escolas.

O presente texto pretende relatar os preceitos, compreensões e aplicações das Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Africanas para as escolas em todos os níveis da educação básica. Pretende-se também fazer um breve relato de uma prática educativa no ensino de arte que utilizou como base as recomendações das referidas diretrizes.

A lei 10.639/2003 altera a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) – 9.394/96 – nos artigos 26-A e 79-B traz a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-Brasileiras e Africanas no currículo da educação Básica – Ensino Fundamental, Ensino Médio e Educação de Jovens e Adultos – e institui 20 de novembro como Dia Nacional da Consciência Negra.

Promulgada a Lei 10.639/2003, o Conselho Nacional de Educação (CNE) consolida o parecer CNE/CP 3/2004 que determina as Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Africanas[1]. No documento que baliza as orientações e ações para a educação étnico- raciais são citados os princípios a serem seguidos pelas diretrizes que são os abaixo subscritos (BRASIL, p. 24, 2004):

- Socialização e visibilidade da cultura negro-africana.

- Formação de professores com vistas à sensibilização e à construção de estratégias para melhor equacionar questões ligadas ao combate à discriminação racial, de gênero e à homofobia.

[1] Disponível em http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf

- Construção de material didático-pedagógico que contemple a diversidade étnico-racial na escola.

- Valorização dos diversos saberes.

- Valorização das identidades presentes nas escolas sem deixar de lado esse esforço nos momentos de festas e comemorações.

Com vistas a superar o processo discriminatório, preconceituoso e de inferiorização sobre as culturas e tradições negras tais diretrizes subsidiam professores, gestores, alunos na compreensão e desmitificação desta. Como educador (a) é provável que em sala de aula, compreensões equivocadas sobre a religiosidade de matriz africana, apelidos discriminatórios direcionados aos alunos negros, o pouco ou não aparecimento da história africana e afro-brasileira nos livros didáticos são observadas. Devido a tais constatações as diretrizes vêm orientar na elaboração de projetos que visem valorizar o processo histórico e as representações culturais afro-brasileiras e africanas tecendo relações positivas, de afirmação e reconhecimento do ser negro.

> O parecer procura oferecer uma resposta, entre outras, na área de educação, à demanda da população afrodescendente, no sentido de políticas de ações afirmativas, isto é, de políticas de reparação, e de reconhecimento e valorização de sua história, cultura, identidade. Trata, ele, de política curricular, fundada em dimensões históricas, sociais, antropológicas oriundas da realidade brasileira, e busca combater o racismo e discriminação que atingem particularmente os negros. Nesta perspectiva, propõe a divulgação e produção de conhecimentos, a formação de atitudes, posturas e valores que eduquem cidadãos orgulhosos de seu pertencimento étnico-racial – (...) – para interagirem na construção de uma nação democrática, em que todos igualmente tenham seus direitos garantidos e sua identidade valorizada. (BRASIL, 2004, pg. 02)

Como meta as diretrizes destacam:

- O direito dos negros de se reconhecerem na cultura nacional, expressarem suas visões de mundo próprio, manifestarem com autonomia, individual e coletiva, seus pensamentos;

- O direito dos negros , assim como de todos os cidadãos brasileiros, de cursarem os níveis de ensino em escolas equipadas e orientados por professores qualificados;

- O direito a ter professores formados e dispostos a lidar com as relações difíceis da discriminação e do racismo, sensíveis e capazes de conduzir a reeducação das relações entre diferentes grupos étnico-raciais.

As diretrizes tratam também das políticas de reparação, de reconhecimento e valorização, de ações afirmativas a serem trabalhadas com vistas a corrigir os prejuízos causados pela escravidão, políticas de embranquecimento da população brasileira, o preterimento dos negros frente a grupos sociais, econômicos, culturais e combater o racismo e todo e qualquer tipo de discriminação.

As políticas de reparação se voltam para valorização do patrimônio histórico e cultural afro-brasileiro; a garantia de educação aos negros, seu ingresso, permanência e sucesso em na vida escolar; que estes adquiram competências e tenham condições de atuar como cidadãos partícipes e responsáveis bem como serem trabalhadores qualificados.

O aspecto do reconhecimento demanda inicialmente na *justiça e iguais direitos sociais, civis, culturais e econômicos, bem como valorização da diversidade daquilo que distingue os negros dos outros grupos que compõem a população brasileira* (BRASIL, 2004, pg.3) A desconstrução do mito da democracia racial também é um fator a ser debatido no sentido de compreender as discriminações imputadas aos negros relacionados à pretensa igualdade de direitos, presente na Constituição em seu Art. 3º e Art. 205, que na realidade ainda não é prevalente.

As ações afirmativas são compreendidas como um conjunto de ações políticas dirigidas à retificação das formas e ações de discriminação, desigualdade racial e social.

Estes pilares - políticas de reparação, políticas de reconhecimento e valorização, e ações afirmativas – são os que orientam e fundamentam as ações a serem realizadas em espaços educativos, culturais, de movimentos sociais, movimentos negros com vistas a expurgar ações discriminatórias, racistas e de intolerância.

A Educação das Relações Étnico-Raciais tem como objetivo divulgar e produzir conhecimentos sobre questões relativas a estes temas como também promover atitudes educativas nos cidadãos brasileiros de respeito e valorização relativos à pluralidade étnico-racial. Neste sentido o que se pretende é propiciar a

reeducação de negros e brancos em suas relações, ou seja oportunizar uma sociedade com melhores relações étnico-raciais.

A compreensão que se tem por etnia ou grupos étnicos vincula-se a um grupo social no qual seus participantes julgam ter origem e cultura comum, traços distintivos, que os representam e os diferem de outros grupos étnicos. Atualmente um indivíduo na sociedade pode se sentir pertencente a um grupo étnico porém possuir diversas identidades. Esta sensação pode advir de questões políticas, econômicas, gênero, orientação sexual, sociais, étnicas ou raciais, culturais, faixa etária que criam não uma identidade mas identidades no indivíduo.

No Brasil existe o mito da igualdade racial e do não conflito entre as etnias, entretanto podemos verificar em meios midiáticos e outros dados, estereótipos, crimes e discriminação impugnados a população negra. Num país onde pretos, pardos, indígenas formam uma sociedade multicultural por que a cultura branca recebe maior valorização? Por que nas escolas, meios de comunicação e difusão, a cultura e história com padrões eurocêntricos nós é infligida? Onde são identificados valores e respeito às outras culturas? Em que espaços os afro-descendentes, indígenas conseguiriam se ver, reconhecer e sentirem -se orgulhos por sua etnia?

A Educação das Relações Étnico-Raciais é um instrumento a ser tratado nas escolas de forma a transformar a sociedade brasileira em um espaço de convivência tolerante e respeitosa entre pessoas de diferentes etnias, credos, gêneros, poder econômico dentre outros com vistas a superar ações discriminatórias. Neste sentido ações pedagógicas e o trabalho em espaços educativos são vias de acesso para tal transformação tanto para negros como para brancos.

> Pedagogias de combate ao racismo e a discriminação elaboradas com o objetivo de educação das relações étnico/raciais positivas têm como objetivo fortalecer entre os negros e despertar entre os brancos a consciência negra. Entre os negros poderão oferecer conhecimentos e segurança para orgulharem-se da sua origem africana; para os brancos poderão permitir que identifiquem as influências, a contribuição, a participação e a importância da história e da cultura dos negros no seu jeito de ser, viver, de se relacionar com as outras pessoas, notadamente as negras. (BRASIL, pg. 7, 2004)

O objetivo do Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana é o reconhecer e valorizar a cultura e história dos afro-brasileiros e garantir e reconhecer a igualdade de valorização das contribuições africanas para a sociedade brasileira.

A valorização da história e cultura afro-brasileira e africana busca reparar os danos causados a população negra e difundir a compreensão sobre nossa sociedade que se caracteriza pelo multiculturalismo e pluriétnia. A imposição da cultura eurocêntrica com vistas a desvalorizar outras etnias é factível em nossos currículos escolares. Se faz necessário inserir nestes compreensões outras sobre os povos africanos, afro-brasileiros e tratar não somente a escravidão com visões sugestiona e relatadas pelos dominadores mas trazer a tona as contribuições das populações negras para a constituição de nossa sociedade.

Para os (as) professores (as) as diretrizes trazem princípios a serem utilizados como referências no momento de se pensar, planejar, executar e avaliar as ações educativas que seriam:

Consciência política e histórica da diversidade – igualdade de direitos; existência de grupos sociais étnico-raciais distintos; valorização da história e cultura dos povos africanos para a cultura brasileira; superação da indiferença, injustiça e desqualificação dos povos negros, indígenas, classes populares; desconstrução de conceitos e preconceitos relacionados ao branqueamento e à pseudo democracia racial; o estudo e conhecimento por parte dos professores sobre relações étnico-raciais, história e cultura afro-brasileira e africana e o diálogo entre os diferentes com vistas à construção de uma sociedade mais igualitária e justa.

Fortalecimento de Identidades e de Direitos – afirmação de identidades e historicidade renegadas ou deturpadas; quebra das imagens distorcidas sobre os negros expostas nos meios de comunicação; desmistificação sobre a crença de uma identidade humana universal; combate as privações e violações de direitos; acesso a conhecimentos sobre a diversidade da nação brasileira e melhores condições de formação e instrução nas periferias e zonas rurais.

Ações educativas de Combate ao racismo e a Discriminação – relação das ações pedagógicas que valorizem aprendizagens relacionadas às diferentes etnias; critica criteriosa por educadores e gestores sobre a representação dos negros nos materiais escolares; trabalhar com vistas a alcançar relações étnico-raciais positivas,

enfrentando conflitos e os superando; valorização da cultura, arte de matriz africanas em sues diversos aspectos; educação voltada para a valorização patrimonial da cultura afro-brasileira sua difusão e preservação; ; dar sentido construtivo à participação dos grupos étnico-raciais e sociais na construção da sociedade brasileira e a participação do Movimento Negro, grupos culturais, comunidade na escola, na elaboração de projetos políticos pedagógicos que insiram a diversidade étnico-racial.

A forma de inserção do Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nas escolas também é tratado nas diretrizes que delimitam algumas determinações sobre esta prática como: envolver todos os tempos históricos (passado, presente e futuro) com vistas a valorizar a identidade, história e cultura afro-brasileira assegurando a igual valorização das culturas indígenas, européias, asiáticas e africanas; este ensino poderá se realizar em atividades inseridas nos currículos ou não, com o envolvimento da comunidade externa e escolar, dos movimentos sociais dentre outros; como disciplina este conteúdo pode ser ministrado em todo o currículo, em particular nas áreas de Educação Artística, Literatura e História do Brasil; abranger ações relacionadas a iniciativas e organizações negras como a história de quilombos, como Palmares, e de outras localidades; guardar datas comemorativas como 13 de maio, Dia nacional da luta contra Racismo, 20 de novembro será o Dia Nacional da Consciência Negra e 21 de março o Dia Internacional de Luta pela eliminação da discriminação racial; estudo da história dos afrodescendentes no Brasil, sua ancestralidade e religiosidade; o ensino da cultura africana abarcará celebrações como congada, moçambiques, maracatus, rodas de samba dentre outros bem como as contribuições da civilização egípcia, das universidades africanas do século XVI, e as contribuições africanas na agricultura, filosofia, arte, política, produção científica na atualidade; realização de projetos para estudo e divulgação da ação africana na história do Brasil em aspectos econômicos, culturais e sociais e conhecimento dos participantes africanos e afro-brasileiros nas lutas sociais, no desenvolvimento econômico, artístico, científico e tecnológico mundial, brasileiro e local.

Também são referenciados providencias a serem estruturadas para a viabilidade de forma assertiva da educação das relações étnico-raciais, dentre elas: registro histórico das ações não contadas realizadas pelos negros brasileiros em

quilombos, comunidades, territórios negros rurais e urbanos; apoio a comunidade docente na elaboração de projetos, seleção de conteúdos, e metodologias destinadas a lidar com a História e Cultura Afro-Brasileira e Africana e a educação das relações étnico-raciais; mapear e divulgar experiências pedagógicas relacionadas a questão racial em todos os níveis educacionais; articular sistemas de ensino com núcleos de pesquisa e estudo superiores relacionados a afro-brasilidade; elaborar, executar e coordenar formação de professores voltadas para a educação das relações étnico-raciais e compreensão dos Art. 26 e 26ª da LDB com apoio do Sistema Nacional de Formação Continuada e Certificação de Professores do MEC; os cursos de formação de professores iniciarão debates sobre as relações sociais e raciais no Brasil, racismo, discriminação, intolerância, preconceito, estereótipo, raça, etnia, cultura, classe social, diversidade, diferença, multiculturalismo e elaborar práticas pedagógicas, textos, materiais voltados para a reeducação das relações étnico-raciais e ensino aprendizagem da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana; incluir na matriz curricular das escolas a questão racial; inclusão no Ensino Superior nos currículos de acordo com a autonomia da instituição a educação das Relações étnico-Raciais em seus currículos; incluir bibliografia referente à história e cultura afro-brasileira e africana e relações étnico-raciais nos concursos públicos para professores; inserir objetivos que visem combater o racismo, a discriminação e reconhecer e valorizar as histórias e culturas afro-brasileiras e africanas nos documentos dos espaços de ensino; incluir personagens negros em cartazes e veículos de comunicação; organizar centros de documentação, biblioteca, midiatecas, museus, exposições divulgando valores dos diferentes grupos étnicos-raciais brasileiros; incentivo a pesquisa; edição de livros e materiais didáticos que abordem a pluralidade cultural e diversidade étnico-racial brasileira; ofertar vagas para educação Fundamental em áreas remanescentes de quilombolas; realizar atividades sistemáticas de exposição, avaliação e divulgação dos assertos e dificuldades do ensino aprendizagem de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana e da Educação das Relações étnico-Raciais. A resolução n.º1, de 17 de junho de 2004[2] instituiu as Diretrizes Curriculares Nacionais para a

[2] Disponível em http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/res012004.pdf

Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africanas e nela são resumidos aspectos contidos nas diretrizes. Em seu Art. 2 a resolução define:

> As Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africanas constituem-se de orientações, princípios e fundamentos para o planejamento, execução e avaliação da Educação, e têm por meta, promover a educação de cidadãos atuantes e conscientes no seio da sociedade multicultural e pluriétnica do Brasil, buscando relações étnico-sociais positivas, rumo à construção de nação democrática. (BRASIL, pg. 02, 2004)

Deste modo compreendemos que em nosso país, relativo às questões legislativas, identificasse uma vontade em reparar atitudes referentes ao nosso passado escravocrata, que pouca ou nenhuma chance oportunizou aos africanos e afro-brasileiros renegando seus saberes, história, religiosidade, língua e cultura. A estes povos explorados, discriminados, ofendidos e marcado física e psicologicamente pelos chicotes da desvalorização racial estas normativas e legislações assinalam uma intencionalidade de desconstrução de estereótipos, racismo e discriminações e construção de uma sociedade mais justa, igualitária que valorize todas as culturas, etnias, saberes e histórias que constituem o nosso país.

2. Utilizando as Diretrizes curriculares: possibilidade de uma experiência em arte com audiovisual

O trabalho na disciplina arte com as relações étnico-raciais e história e cultura afro-brasileira e africana no Brasil foi determinado pela legislação 10.639/03 que prevê o ensino e abordagem de tais temas em todas as escolas de educação básica. Tal legislação foi criada com vistas a debater questões relativas ao preconceito, discriminação, ações afirmativas frente à população negra e contribuições destas populações para a história, cultura e arte no Brasil. Neste espaço destinado à experiência em sala será relatada uma prática realizada com alunos do ensino médio no Instituto Federal do Espírito Santo (campus Colatina) destinada a este debate. Elaborações audiovisuais, na modalidade de curtas-metragens, foram feitas tendo como base/princípio a reflexão da história, cultura e arte afro-brasileira e africana e as relações étnico-raciais. Esta ação foi executada

de forma interdisciplinar entre as disciplinas Arte, História, Língua Portuguesa e Informática em que todos os conteúdos trouxeram colaborações específicas para o tema. Neste sentido, o trabalho teve como objetivo tocar em questões veladas frente ao preconceito racial e ao desconhecimento das contribuições das populações negras para a construção cultural e histórica do Brasil.

Ao longo do desenvolvimento da disciplina arte, os alunos puderam ter contato com questões relativas à cultura afro-brasileira e com a produção artística das populações africanas e afro-brasileiras.Temas citados nas diretrizes como a consciência política e histórica da diversidade e o fortalecimento de identidades e direitos foram os principais motes estabelecidos. Inicialmente foi necessário debater assuntos pertinentes ao imaginário dos adolescentes diante da temática sobre a história e cultura afro-brasileira, tal como os programas de ações afirmativas. O tema quando inserido nas salas trouxe polêmicas para além do âmbito da arte conforme citados: cotas para negros; ações afirmativas somente para negros e não para as populações carentes; a persistência do preconceito étnico; questões de discriminação religiosa entre outros. Tais temas foram abordados de forma conjunta com o professor de história que trouxe as raízes historiográficas destas visões discriminatórias e equivocadas sobre a história e cultura negra e as aplicações no cotidiano. Todas estas indagações, contradições, dúvidas, angustias, debates, serviram de base para a escrita dos roteiros auxiliados pela professora de Língua Portuguesa.

Outra problemática relacionada à produção do material audiovisual apareceu na visão associativa dos alunos entre cinema e diversão, ou seja; cinema como fonte de prazer pouco reflexivo. Para esta geração de adolescente a produção *hollywoodiana*, com seus personagens de ação e muitos efeitos especiais elabora no imaginário uma concepção puramente de entretenimento do cinema. Discussões e embates acerca de temas mais profundos que os levem a uma reflexão, os considerados filmes *cult*, estão longe da apreciação/fruição dos alunos. Como diz DUARTE (2002):

> (...) ir ao cinema, gostar de determinadas cinematografias, desenvolve os recursos necessários para apreciar os mais diferentes tipos de filmes etc., longe de ser apenas uma escolha de caráter exclusivamente pessoal, constitui uma prática social importante que atua na formação geral das pessoas e contribui para distingui-las socialmente. Em

> sociedades audiovisuais como a nossa, o domínio dessa linguagem é requisito fundamental para se transitar bem pelos mais diferentes campos sociais. (DUARTE, 2002, pg.14)

Assim sendo, foi necessário apresentar outras narrativas cinematográficas para os alunos que tratassem dos temas debatidos com parâmetros reflexivos. Foram utilizados o curta-metragem “Cores e Botas” de Juliana Vicente e o filme “5 vezes favela” dirigido por Marcos Faria, Miguel Borges, Cacá Diegues, entre outros. Um fator que dificulta o trabalho com audiovisual brasileiro é o escasso acesso à produção cinematográfica brasileira nas escolas. Observando alterações na Lei de Diretrizes e Bases LDB, constata-se modificação do art. 26 em seu § 8.º, que determina: “A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais.” (NR) (LDB, 2014). Rotineiramente no país são formuladas leis que determinam o acesso. Entretanto, as condições de acesso, assim como a formação de educadores e a disseminação das produções cinematográficas, ainda estão distantes de chegarem nas escolas.

O trabalho foi realizado de forma coletiva, em grupos de aproximadamente seis alunos, e teve como etapas a serem alcançadas as seguintes listadas:

Oficina de roteiro – compreensão do que é um roteiro; formas de escrita de um roteiro; a formulação de uma trama; gênero no cinema (ficção, documentário, animação, drama, comédia); formatação de *storyboard*.

Oficina de produção – delimitação da função de cada membro do grupo (diretor, atores, roteirista, operador de câmera, sonoplasta); definição de cronograma; uso de câmera e planos de filmagem; enquadramentos de câmera; captação de áudio.

Oficina de pós-produção – uso de *softwares* para vídeo (*movie maker, vegas, virtualdub*); uso de *softwares* para áudio (*audacity, sony sound*); formas de cortes de cenas; efeitos de vídeo; percepção de transições de cenas; *layout* de capa para filmes. Estas oficinas de pós-produção foram realizadas com a ajuda dos professores de informática das turmas que auxiliaram os alunos no uso dos programas.

Ao longo das oficinas foi possível observar algumas dificuldades relacionadas ao processo de criação em conjunto com as percepções acerca do universo das questões étnicas dentro do instituto.

Momento significativo e de observação profunda do contexto foi aquele em que os alunos perceberam aquilo que estava ao seu redor. Os adolescentes do instituto puderam observar que há mais brancos do que negros na instituição. Seus colegas de turma, seus professores, os técnicos administrativos são maioritariamente brancos. Somente as pessoas que trabalham na limpeza e na segurança representam mais expressivamente os negros. O instituto, por ser reconhecido como um espaço educacional de qualidade, que seleciona seus alunos por meio de processos seletivos e que possui um corpo docente composto em sua maioria por doutores e mestres, pouco enegrece o panorama educativo brasileiro. Devido ao valor educacional qualitativo atribuído ao longo de sua trajetória centenária, o instituto que nasce para atender aos filhos dos operários braçais, pobres e excluídos, agora embranquece e pouco possibilita a inserção dos negros nestes espaços. Mesmo com a política de cotas ainda falta muito para se verificar nas salas de aula uma maior diversidade étnica.

Noutro momento a surpresa foi à necessidade de filmar um curta sobre questões étnico-raciais, história e cultura afro-brasileira com poucos alunos, funcionários ou professores negros para serem utilizados como protagonistas nos filmes. Os adolescentes questionavam: como fazer um filme sobre negros, sobre a questão étnica se não temos pessoas negras para serem filmadas? Podemos usar pessoas sem ser do grupo? Podemos usar colegas convidados como atores? Estas indagações reforçaram a percepção relatada anteriormente: o quanto o instituto se distancia de uma realidade brasileira maioritariamente negra em percentuais populacionais. Na tentativa de solucionar o problema alguns alunos utilizaram os poucos colegas negros de outras turmas, colegas de fora da escola, alguns grupos decidiram fazer documentários e outros chegaram ao filme “O Cantor de Jazz” protagonizado por Al Jolson. Este foi o primeiro filme falado e cantado gravado pelos estúdios da Warner Bros em 1927. A trama trata de um judeu que, mesmo contrariando a família, se torna cantor de jazz. Contudo os cantores de jazz neste período são negros e o protagonista foi pintado de negro para vivenciar este cantor. O uso desta técnica ficou denominado de *blackface*, tipo de recurso em maquiagem

que pintava o ator branco para alcançar uma tonalidade de pele mais escura, tornando possível assim este participar de tramas que necessitavam de atores negros. O filme “O Nascimento de uma nação”, de D.W. Griffith, também se utilizou deste recurso para estereotipar o negro e não inseri-lo como ator nas produções *hollywoodianas*.

Temáticas variadas foram utilizadas pelos alunos na realização das suas produções audiovisuais como: preconceito étnico nas relações de trabalhos; padrões de beleza racial; discriminação cultural e religiosa; discriminação étnica no ambiente escolar e no contexto juvenil; inversão histórica sobre a cultura africana e o desconhecimento sobre África e imaginários distorcidos sobre esta.

A produção dos curtas-metragens auxiliou os alunos na compreensão de novas formas possíveis de se construir uma narrativa acerca de uma temática específica, trazendo o olhar singular dos adolescentes sobre questões pertinentes e ainda veladas no cotidiano do brasileiro. Para além da construção e da compreensão do modo de se fazer um projeto audiovisual, os alunos puderam verificar os preconceitos, discriminações e distorções acerca do contexto afro-brasileiro. E, de forma destacada, as dificuldades de se trabalhar com as relações étnico-raciais pensadas de forma mais equânime.

Como resultado, o projeto possibilitou o desvelamento de algumas falas ditas não preconceituosas e tornou os alunos mais perceptíveis à necessidade de se formular um debate mais esclarecido sobre tais temas. Verifica-se que nesta escola, e provavelmente em tantas outras, a demanda urgente de se contextualizar, compreender e viabilizar as premissas colocadas nas das Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Africanas, são imperativas. Reiterando, há de se iniciar pelos espaços educativos uma nova forma de se pensar, sentir e compreender o mundo para além de ações festivas ou palavras soltas, coladas em paredes e sem significado ou em estado de lei sem ação. Um comprometimento maior de todos os setores políticos-educacionais faz-se necessário para que tais transformações possibilitem uma sociedade mais sensível e não discriminatória pautada por relações étnico-raciais cada vez mais igualitárias e justas para todos.

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Lei de Diretrizes e bases da Educação Nacional*. Lei 9.394. de 20 de dezembro de 1996. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm . Acessado em 08 de maio de 2015.

BRASIL. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das relações étnico-Raciais e para o ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana*. Brasília, 2004. Disponível em < http://www.portaldaigualdade.gov.br/.arquivos/leiafrica.pdf> Acesso em 18 de Setembro de 2014.

BRASIL. *Orientações e ações para a educação das relações étnico-raciais*. Brasília, 2006.Disponível em < http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/orientacoes_etnicoraciais.pdf > Acessado em 20 de julho de 2015.

DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

GROVE. Elliot. 130 projetos para você aprender a filmar. São Paulo: Editora Europa, 2009.

Luciana Lima Batista

Mestre em Educação – Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Especialista em Ensino de Artes Visuais – Universidade Federal de Minas Gerais UFMG. Licenciada em Desenho e Plástica – Universidade Estadual de Minas Gerais UEMG. Professora de Arte do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia . de São Paulo - IFSP campus Capivari.

SOBRE CATIRINAS E AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA COMICIDADE DAS BRINCADEIRAS POPULARES:

A MULHER NO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO E NO CAVALO MARINHO DE PERNAMBUCO

Sarah Monteath dos Santos
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - sarah.monteath@gmail.com

RESUMO
O presente trabalho busca analisar algumas das representações do imaginário popular sobre a mulher a partir da figura cômica feminina da catirina presente nas brincadeiras populares. Para isso, buscou-se uma análise sobre esta criação nas manifestações do Bumba-Meu-boi do Maranhão e do Cavalo- Marinho de Pernambuco. A partir do diálogo com uma bibliografia pertinente e ao tema, percebeu-se que, apesar das variações de construções e funções desta figura dentro da brincadeira, o imaginário existente sobre a comicidade popular feminina possui aproximações que conduzem às reflexões de gênero e presença feminina na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE
Comicidade feminina. Catirina. Cavalo-Marinho. Bumba-Meu-boi

ABSTRACT
This paper seeks to analyze some of the popular imagination representations of woman from the female comic character named Catirina, which belongs to popular manifestations named Bumba-Meu-boi and Cavalo-Marinho, from Maranhão and Pernambuco state, respectively. Dialoguing with thematic pertinent bibliographies, we've noticed that, despite the character building variations and its role inside the play, the existing imaginary upon the women's popular comic character has approximations that lead us to gender reflections along with the presence of women in society.

KEYWORDS
Woman's comic character. Catirina. Cavalo-Marinho. Bumba-Meu-boi

> Catirina pode brincar onde quiser, ela não é Amélia: ninguém vai conseguir prendê-la num só lugar
> (VIANNA, Hermano, 1999, apud ABREU, 2010, p.73)

INTRODUÇÃO

Dentre as diversas influências de vários tipos cômicos identificados nas artes e saberes mambembes, que são encontrados na construção da figura do palhaço, destaca-se, a presença dos teatros de feira, através da *Commedia Dell'Arte* (SILVA, 2009; BOLOGNESI, 2003; BARATTO, 2003, CAMARGO, 2006).

Sobre esta, Baratto (2003, p.15) afirma que "condensa de modo funcional todos aqueles recursos de interpretação e improvisação necessários a um ator para dominar e realizar seu trabalho". Afirmação que foi muito difundida durante o século XX, por algumas escolas e cursos voltados ao ensino de teatro que introduziram os saberes circenses e populares para o aperfeiçoamento profissional do ator[1].

Esta manifestação artística também apresenta alguns elementos comuns às diversas brincadeiras populares[2] no Brasil, como aponta a pesquisa de Ivanildo dos Santos: "*Os palhaços das manifestações populares brasileiras*: Bumba-meu-Boi, Cavalo Marinho, Folia de reis e Pastoril" (2008), na qual, extrapolando o ambiente dos cursos e aperfeiçoamentos dos artistas, o autor destaca a proximidade entre a construção dos personagens cômicos da *Commmedia Dell'Arte,* em especial Arlequim e Brighella, com as figuras da dupla Mateus e Bastião, presentes no Cavalo Marinho de Pernambuco.

Corroborando com este discurso, e, no entanto, inquietando-se pelas figuras femininas das criadas na *Commedia Dell'Arte*, buscamos entender qual o caminho percorrido por este tipo e relação desta com a Catirina, personagem que existe percorrendo e brincando, não apenas no Cavalo marinho de Pernambuco, mas também o Bumba-meu-boi no Maranhão.

Ressalta-se que em cada brincadeira encenada, a Catirina apresenta construções, funções e importâncias diversas e, no entanto, alguns de seus aspectos conduzem à observação sobre uma construção histórica da comicidade feminina no meio popular (BAKHTIN, 2010, p.209; RAME, 2004, p.348).

A análise e observação de algumas das construções e simbologias sobre a comicidade feminina na cultura popular, conduziram ao diálogo com diversas fontes bibliográficas e orais. Dentre as quais: *Teatro e culturas populares: diálogos para a formação do ator* (ABREU, J., 2010), na qual a autora apresenta a sua construção, entendimento e atuação como Catirina,

[1]Jacques Lecoq, por exemplo, foi um dos primeiros a utilizar o conhecimento das artes circenses em especial do palhaço e do improviso em seus cursos.

[2] Ao apontar o conceito de popular neste trabalho, pretende-se abordar as manifestações e artes mambembes ou de rua. Não eliminando o conceito de povo, que também se encontra nas chamadas artes elitizadas, mas apenas destacando manifestações ligadas ao largo uso de improviso e do espaço comum à todos.

inserida no folguedo do Bumba-meu-boi do Maranhão. E alguns trechos de entrevistas realizadas com Mateus Martelo, do Cavalo Marinho de Condado, Pernambuco, Juliana Pardo e Alicio Amara, também esclarecem alguns aspectos desta atuação feminina.

“Mateus, lá vem Catirina!!”

As Catirinas que se apresentam nestas manifestações específicas tem lugares e funções diversas que se relacionam com as posições culturais e políticas das brincadeiras e regiões.

Sua importância na brincadeira do Bumba-meu-boi, ocorre a partir de um desejo de grávida no qual, tem o desejo de comer a língua do boi preferido do patrão de seu marido, o Pai Francisco. A partir deste desejo, a história se desenrola com o sequestro, perseguição, morte e ressureição do boi, elevando a comicidade da personagem ao fio condutor que inicia a brincadeira.

Em Pernambuco, tem-se, dentre as derivações do Bumba-meu-boi, o Cavalo Marinho. O contexto desta brincadeira, refere-se ao cotidiano dos trabalhdaores rurais. Assim, “*Os assuntos da vida, a violência dos engenhos de açúcar, a relação de força, exploração e certa cordialidade entre patrões e empregados, ou escravo e a questão da mulher, são questões recorrentes no folguedo”* (SANTOS, 2012, p.94).

Sobre o enredo, Santos destaca ainda que os personagens são chamados à cena pelo mestre em uma relação de improviso, de acordo com a reação do público (SANTOS, 2012, p.66). Dentre as várias versões do desenrolar da história, o autor apresenta a brincaderia do Cavalo-Marinho da família do mestre Salustiano, na cidade de Tabajara, Olinda, Pernambuco.

As inúmeras figuras são chamadas ao centro da apresentação, que tem o intuito de oferecer um baile aos Reis Magos. O Capitão, empresário do folguedo, contrata Mateus e Bastião que acabam não realizando o combinado e por isso devem fugir do soldado, chamado pelo Capitão para bater nos empregados e dar continuidade à festa. Dentro do grupo empregados, Santos destaca a tríade Mateus, Bastião e Catirina, que ora aparecem como

trabalhadores livres à procura de emprego, ora são amigos que dividem a mesma mulher, ou ainda como familiares cunhados, irmãos (SANTOS, 2008, p.81).

Sobre a Catirina, o autor aponta que os brincantes utilizam do travestimento para "colocar" a personagem

> Ele sempre satiriza as mulheres que são submissas aos maridos, ou as que investem contra eles. Revela escrachadamente os desejos das mulheres, principalmente os desejos de grávida. Revelam questões de adultério e exploração sexuais, de traição e arrependimento. (SANTOS, 2008, p. 85).

Além desta construção, tem-se, ainda que, segundo depoimento de Alício[3] Amaral, integrante da Companhia MunduRodá, a função da Catirina no Cavalo Marinho de Pernabuco, diferente de Mateus e Bastião, seria a de pegar a sorte[4] junto ao público, durante a brincadeira, ocupando apenas um espaço atrás das encenações, sem "atrapalhar" o desenrolar da brincadeira, ou, como afirma Abreu (2010, p.76), de protagonizar os autos, como o fazem Mateus e o Bastião.

Com isso, percebe-se que, apesar das diferentes construções da persongem, o entendimento da Catirina em suas variações, pode permitir a análise e observação da produção deste imaginário construídos sobre as mulheres, artistas e cômicas nestas brincadeiras de caráter popular.

Para alguns autores, a comicidade da Catirina ocorre na relação grotesca de um corpo masculino no papel de uma mulher, como afirma Lewinsohn (2012, p.29)*, "Não há qualquer pretensão de se esconder que é um homem que está brincando, pelo contrário: é justamente aí que está a graça"*. Em diversos momentos, a presença de mulheres no Bumba-Meu-boi causava certo estranhamento, como aponta Carvalho (*apud*. ABREU, 2010),

> A gente achava esquisito mulher ali no meio de nós home, de igual para igual, fazendo tudo do mesmo jeito, até bebendo cachaça (...) Olha, mesmo os papéis de mulher nas comédias eram feitos por homem vestido de mulher, fazendo às veze [sic] de mulher o que ficava muito engraçado (p.76).

[3] Depoimento recolhido na ocasião do I Encontro Internacional de mulheres palhaças de São Paulo, ocorrido de 06 a 12 de outubro de 2014.
[4] Recolher o dinheiro do público.

No entanto, embora seja tradicionalmente apresentada por homens, Catirina mantém, em suas diversas construções do imaginário, a simbologia de uma comicidade feminina no âmbito da cultura popular: *Além de ser mulher (mesmo quando representada por homens), Catirina é mãe, o que revela uma característica arquetípica que não pode ser ignorada aqui* (ABREU, 2010, p.77).

Considerações finais

Apesar desta característica "arquetípica" apontada por Abreu (2010), da presença de uma comicidade feminina na história da tradição cômica popular (BAKHTIN, 2010, p.209; RAME, 2004, p.348) e do aumento da presença e formação feminina nas brincadeiras populares, ainda se percebe o estranhamento em relação à algumas mulheres que escolhem, (ou será que seriam escolhidas?).

Sobre a questão de uma comicidade presente no travestimento, Juliana Pardo, também integrante da Companhia MunduRodá, aponta para o excesso de duplo sentido existentes no Cavalo-Marinho, que tornam a brincadeira *um território exclusivamente masculino* (PARDO, 2012, p.125), corroborando com um imaginário popular construído sobre a mulher na comicidade popular.

REFERÊNCIAS

ABREU, Joana. *Teatro e Culturas Populares:* diálogos para formação do ator. Teatro Caleidoscópio: Editora Dulcina, 2010.

BARATTO, Mario; BARNI, Roberta. In. SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte.* São Paulo: Iluminuras, 2003.

BAKHITIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010

LEWINSOHN, Ana Caldas. O grotesco no Cavalo Marinho de Pernambuco. *Tradição e Contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho.* Org. Érico José Souza de Oliveira. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012, pp.26-32.

PARDO, Juliana. Minha Chã: uma atriz nas veredas do Cavalo Marinho. *Tradição e Contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho.* Org. Érico José Souza de Oliveira.

Salvador: Universidade Federal da Bahia/Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012,pp.124-134).

RAME, Franca. A mulher-palhaço, a bufa, a jogralesa. In. FO, Dario; RAME, Franca: *Manual mínimo do Ator.* Tradução de Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. São Paulo: Senac, 2004. p. 341-368.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccolli dos. *Os palhaços das manifestações populares brasileiras*: Bumba meu Boi, Cavalo Marinho, Folia de reis e Pastoril Profano. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-UNESP, São Paulo, 2008. Orientação Profº.Drº.Mário Fernando Bolognesi.

_____. Figuras e Máscaras Cômicas do Cavalo Marinho. In.*Tradição e Contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho.* Org. Érico José Souza de Oliveira. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012, p. 92-102.

MESA 07 - O Professor-pesquisador-artista

Lorena D`Arc Menezes de Oliveira
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CERÂMICA: MODOS DE VÊ-LA, SENTI-LA E PENSÁ-LA NA UNIVERSIDADE

Marcia Franco de Oliveira
O PROCESSO CRIATIVO DA CRIANÇA PEQUENA COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO: UM DESAFIO PARA A EDUCAÇÃO INFANTIL

Carolina Romano de Andrade / Kathya Maria Ayres de Godoy
UMA PROPOSTA DE AUTONOMIA E CRIAÇÃO EM DANÇA PARA PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL

Daiane Solange Stoeberl da Cunha
VOZ: UM PROCESSO CRIATIVO DE MÚSICA-VÍDEO EM SALA DE AULA

PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CERÂMICA: MODOS DE VÊ-LA, SENTI-LA E PENSÁ-LA NA UNIVERSIDADE

Profª Ms Lorena D'Arc M. Oliveira

Escola Guignard - Universidade do Estado de Minas Gerais – lorenadarcc@gmail.com

RESUMO
Neste ensaio, abordarei sobre a importância do desenho na prática artística e na construção da metodologia da pesquisa. Como conduzir os alunos nos processos de criação e desenvolvimento do trabalho plástico no atelier de cerâmica, partindo da prática da observação, criação, produção. Ao passo em que o aluno desvela o que lhe afeta, consolida seu repertório teórico e constrói paralelamente ao seu processo de criação o seu memorial descritivo.

PALAVRAS-CHAVE
Processos de criação. Cerâmica. Desenho. Afeto. Escola Guignard.

RESUMEN
En este ensayo, voy a discutir acerca de la importancia del dibujo en la práctica artística y la construcción de la metodología de la investigación. Cómo llevar a los estudiantes en los processos de creación y desarrollo del trabajo plástico en el taller de cerámica, basada en la práctica de la observación, la creación, la producción. Mientras el estudiante revela lo que le afecta, consolida su repertorio teórico y construye paralelamente al proceso de creación del trabajo de grado.

PALAVRAS-CHAVES
Procesos de creación. Cerámica. Dibujo. Afecto. Escuela Guignard.

Introdução

Minha referência como artista e professora parte de um lugar muito especial, de um lugar onde, pela primeira vez, desenhei com tesoura, costurei com argila, ou simplesmente caminhei observando os vazios entre as árvores do Parque Municipal, em Belo Horizonte.

1. Olhares e pensamentos acerca dos processos e procedimentos artísticos

Era década de 80, a cidade, Belo Horizonte, período onde tive a felicidade de ter minha primeira formação artística na antiga Fundação Escola Guignard, uma escola de arte livre de nível superior. Fundada em 1944, pelo Mestre desenhista e

pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), a escola nasceu com a proposta de um ideário modernista. Assim que Guignard implantou sua didática liberal, houve uma ampla repercussão a respeito de sua metodologia que aferiu um salto cultural e de grande evolução nas concepções estéticas na época.

Fig. 1 – Guignard e seus alunos na escolinha do parque. Fonte: Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2014/03/alberto-da-veiga-guignard-modernidade-e.html>. Acesso em: 20 ago. 2014.

Guignard preocupava-se com as qualidades artísticas de seus alunos e dava-lhes a projeção humana que revelava um novo olhar sobre suas potencialidades e descobertas individuais. Em seus cursos livres, considerava mais a relação partilhada de aluno e professor. Sua metodologia consistia em levar seus alunos a exercerem a observação da natureza em áreas livres, o adestramento da mão, de modo que, ao observar a paisagem, o aluno buscaria a sua expressão subjetiva, sua imaginação criadora e linguagem própria.

“Nunca acreditei ser professor” (Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 15 jul. 2014), o tom modesto dessas palavras de Guignard, demonstrava sua ingenuidade quanto à dimensão do que seria uma das mais bem-sucedidas experiências na área da educação artística do Brasil.

Como grande educador, formou artistas renomados de âmbitos nacional e internacional e que repassam seu legado e filosofia de ensino até os dias atuais. A proposta do Mestre Guignard vem ao longo dos anos ressonando por meio de seus

discípulos e, desse modo, vem entrelaçando, como uma rede, o seu legado que neste 2014, completa 70 anos.

Fig. 2 – Amilcar de Castro, desenhista e escultor. Fonte: <https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/17/amilcar-de-castro-um-homem-de-ferro/>. Acesso em: 22 ago 2014

Discípulo de Guignard da primeira geração de alunos entre 1944 e 1950, Amilcar de Castro, reconhecido escultor que participou do Manifesto Neoconcreto (1959-1961) foi, entre 1974 e 1977, diretor da Fundação Escola Guignard e com a simplicidade de seu mestre narrou sobre a experiência artística:

> Eu não acredito que se possa ensinar arte. Ninguém ensina nada a ninguém. O principio fundamental do meu ensino é que eu não ensino nada. Você não pode fazer como numa escola de engenharia ou de matemática e indicar uma fórmula para resolver um problema. Arte não tem receita. Pintura não tem receita, não tem esta fala. Acho que o professor deve ser um estímulo para o aluno, deve ser um provocador de problemas. Baseando-se na sensibilidade do aluno, você pode provocar esta sensibilidade a romper barreiras, em variados sentidos, em vários caminhos, para testar, para aprimorar esta sensibilidade. O único caminho possível é fazer com que o aluno, com a sensibilidade dele, se torne um artista. É sempre um processo de dentro para fora. Este sentir surdo, este silêncio interior é que faz nascer a arte. (Disponível em: <http://www.amilcardecastro.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2014).

Desta proposta despojada de ensino, percebemos como ela se torna cada vez mais atual, sobretudo nos dias de hoje onde lidamos com uma geração de alunos conectados em redes virtuais, com acessos a inúmeras informações em tão pouco espaço de tempo. Talvez agora, mais do que em qualquer momento, o professor esteja no papel de provocador e estimulador do aluno. Percebo que nas palavras de Amilcar, que o lugar do professor de arte é o de afetar a subjetividade do aluno:

> O que caracteriza um artista é ele olhar para dentro de si mesmo. Toda experiência em arte é um experimentar-se, é a experiência de si mesmo, é uma pesquisa em você mesmo. Você não pode fazer experiência com os outros. Este silêncio do olhar para dentro à procura da origem das coisas é que é o grande problema da arte. Procurando a origem você fica original, e não, querendo fazer uma coisa diferente. É por isso que eu acho que criar está junto com viver, que arte e vida são a mesma coisa. (Disponível em: <http://www.amilcardecastro.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2014).

Fundamentada nesta proposta de perceber o mundo e expressá-lo a partir de uma experiência particular, venho exercitando esta experiência como professora e artista no ateliê de cerâmica. A partir de minhas compreensões desses dois lugares, de meus erros e acertos, tenho cada vez mais a convicção de que o trabalho plástico para ser contextualizado, salvo algumas exceções, tem que partir da autopesquisa. Do olhar para dentro e da escuta de seu entorno.

Ao passo em que o aluno vai concluindo suas etapas em seu tempo, vai construindo um repertório particular de perguntas. Da liberdade de suas escolhas, ele desperta e se empenha à pesquisa, exercita e cria sua disciplina, refina seu olhar em relação aos materiais, observa mais o seu entorno, aprende a escutar os vazios, a enxergar os silêncios e a tatear com os ouvidos.

A partir desta herança baseada na liberdade com disciplina é que faço e refaço constantemente minha prática em sala de aula. Por meio do exercício da intensa observação dos materiais, das massas, das formas e do entorno, reaprendi a enxergar o mundo com um novo olhar, olhar de pesquisador sem perder o olhar intuitivo.

Muitos fatos ocorreram, desde quando comecei a lecionar em 1989 até os dias atuais: o reconhecimento do Curso de Artes Plásticas como Bacharelado, a incorporação à Universidade do Estado de Minas Gerais, a chegada da internet aos lares, além da internet móvel nos celulares.

A cada, dia novos meios de comunicação aparecem na sala de aula e com eles novos desafios nos são propostos. Vejo que o professor de hoje não tem como ignorar a influência da *web* na sala de aula, bem como as informações diversificadas e até mesmo controversas dos alunos.

Pela *web* o aluno vivencia como expectador os passos de um processo artístico, que vai do projeto inicial à escolha do material, da aplicação técnica à sua confecção e apresentação. Porém, nada se compara à experiência vivida pessoalmente no ateliê, aprendendo com os erros e acertos adquiridos com a prática, atento à intuição no processo de criação e produção, considerando o embasamento teórico como uma prática em conjunto.

Da disciplina introdutória à habilitação em cerâmica, procuro sempre fazer delas um lugar de experimentação do sensível para obter um melhor aproveitamento do aluno. Sempre inicio as disciplinas com exercícios de percepção da materialidade das argilas e argilominerais. Suas características e potencialidades são a primeira instância, dispositivos que despertam no aluno sentidos de um saber empírico, que agregados ao conhecimento técnico e histórico, são memorizados de forma mais efetiva por ter no processo um caráter afetivo. Esse caráter afetivo é que impulsiona e estimula o mergulho no trabalho e o empenho na pesquisa. E este saber supera, por muitas vezes, o ensino do professor, principalmente quando o aluno desenvolve a intuição criadora e se liberta das amarras do medo de se entregar ao processo do trabalho.

Costumo dizer a meus alunos que temos que buscar o que está guardado dentro de nós, assim seremos mais fiéis à nossa leitura de mundo, à nossa expressão particular e consequentemente mais originais, como dizia Amilcar de Castro.

Fig. 3 – Exposição Formandos Escola Guignard - UEMG 2012
Bacharelado em Artes Plásticas – Habilitação em Cerâmica. Fonte: Lorena D'Arc.

Considerações Finais

A pesquisa em arte está restritamente ligada ao sujeito, especialmente quando existe a entrega de si ao trabalho original, em que a criação e a investigação estão profundamente comprometidas à subjetividade. "Em artes, as produções de obras e de conhecimento não se alienam dos sujeitos que a elas se dedicam." (BOLOGNESI, 2014: 151.)

Ao nos entregarmos ao trabalho plástico de forma metódica, sem as amarras da censura, o trabalho vai se estabelecendo em um tempo inevitavelmente afetado pelo sujeito, já que é de caráter individual.

Dedicar um tempo na feitura de um diário de artista que vá além das anotações de sala de aula, auxilia o aluno em alargar seu repertório a partir de suas vivências e de seu cotidiano. As ideias anotadas em guardanapos, os convites de exposições que lhe chamaram atenção, um poema ou uma recordação de infância, são materiais que devem ser considerados e aproveitados no memorial. Na medida em que o aluno se entrega ao projeto livre e ao construir e ser desconstruído em

alguns momentos, com certeza o trabalho acontecerá em seu ritmo e tempo e, ao longo desse processo de produção, o próprio trabalho vai dando pistas das diversas possibilidades de caminhos a serem trilhados.

REFERÊNCIAS

BOLOGNESI, Mário Fernando. Experiência e história na pesquisa em artes. *Art Research Journal*, Brasil, v. 1, n. 1, p. 145-157, 2014.

FROTA, Lélia Coelho. *Guignard:* arte, vida. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1987.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

Lorena D'Arc M. de Oliveira

Professora efetiva do Departamento de Disciplinas Tridimensionais e Artes Visuais da Escola Guignard-UEMG. Possui Bacharelado em Artes Plásticas (1988); Habilitação em Educação Artística (1993); Pós-Graduação Latu-Sensu em Pesquisa e Ensino no Campo das Artes Plásticas (2002) pela Escola Guignard - UEMG. Mestrado em Artes Visuais pela ECA/USP (2011). Doutoranda em Artes pelo IA-UNESP desde 2014.

O PROCESSO CRIATIVO DA CRIANÇA PEQUENA COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO: UM DESAFIO PARA A EDUCAÇÃO INFANTIL

Marcia Franco de Oliveira
Instituto de Arte / UNESP – marcia.franco.s@uol.com.br

RESUMO
Este artigo pretende provocar uma reflexão acerca da construção estética do conhecimento pela criança e das relações que a criança estabelece com os sujeitos, como os lugares e coisas que podem compor este cenário para o processo criativo. Loris Malaguzzi, educador italiano, foi um instigador da estética e via os pequenos como artistas porque capazes de ir sempre mais além e de dar significado a tudo que os rodeia. Além disso, contribuiu muito na ampliação do olhar sobre a educação dos pequeninos, vendo nas singelezas e simplicidades das coisas que nos cerca possibilidades de criações artísticas num complexo cenário social e cultural.

PALAVRAS-CHAVE
Processo criativo. Estética. Possibilidades. Construção de conhecimento.

ABSTRACT
This paper aims to provoke a reflection on the aesthetic construction of knowledge by the child and the relationship that the child establishes with subjects such as the places and things that can make this setting for the creative process. Lóris Malaguzzi, Italian educator, was an instigator of aesthetics and understood the little ones as artists because they are always able to go further and to give meaning to everything around them. Besides, he contributed a lot in expanding the look on the education of the little ones, seeing the singleness and simplicities of things around us possibilities for artistic creations in a complex social and cultural scenario.

KEYWORDS
Creative process. Aesthetics. Possibilities. Construction of knowledge.

Introdução

A reflexão que apresentaremos neste artigo é parte de uma pesquisa que vem sendo realizada sobre as concepções ou representações que os professores construíram ou vêm construindo sobre a Arte na Infância e as implicações destas nas práticas educativas na educação das crianças. Muitos pesquisadores têm se debruçado sobre a educação de meninos e meninas pequenas, trazendo para as discussões contribuições sobre a prática educativa no interior das instituições de ensino, em especial as Creches.

1. O processo criativo da criança pequena como experiência estética na construção do conhecimento

A criança pequena é um sujeito de muitas possibilidades não apenas aquelas que podem vir a ter, mas falamos, em especial, das que ela já tem. Falamos, por exemplo, da capacidade que ela tem de expandir espaços e regras, de dar novos significados ao que a rodeia uma vez que o inédito e a novidade são sempre um convite a novos caminhos.

Se por estética entendemos, como nos aponta Bateson (1986) ser sensível à estrutura que nos conecta às coisas e aos acontecimentos, podemos pressupor que temos dois desdobramentos na reflexão proposta:

1- Pensarmos a escola como uma estrutura capaz de propor superações dos conceitos estabelecidos, do tédio, promovendo uma educação que sinalize novas combinações e, para isso, atenta à organização dos tempos e espaços;

2- Pensarmos sobre as propostas e encaminhamentos dados às atividades que as crianças pequenas realizam nesses espaços, tendo em vista que a ação e a interação das crianças com o desconhecido acionam percepções e sensações que vamos chamar de estética, adotando a definição de Bateson (1986).

Que outra forma haveria da criança se relacionar com o mundo senão esteticamente? Como entender a motivação pela descoberta senão pelo movimento de interação que os pequenos estabelecem com as coisas reais e imaginadas? O que pressupõe o processo de interação na construção do conhecimento pela criança?

Não há limites para as crianças extrapolarem o lugar comum no processo de construção do conhecimento. Ao contrário dos adultos que partem do que sabem ou do que a memória lhe sinaliza como território conhecido, as crianças, como os artistas, conseguem ir mais além e dar novos significados para aquilo que os rodeia. A surpresa do novo está sempre carregada de possibilidades.

Temos nesse cenário o grande desafio de superar a educação didatizante fundamentada em conceitos pré-estabelecidos e garantir espaços para construção de novas combinações. Como superar a rotina, a repetição, o lugar comum e abrir espaço para a novidade e o inusitado como possibilidades de conhecimento?

Hoyuelos (2012) relata que Loris Malaguzzi amou a estética do desconhecido e nos convida, com suas reflexões, a sonhar a beleza do insólito. Como um artista, procurou ver o cotidiano com as lentes do inusitado. O estranhamento entendido como uma alavanca para deslocamentos no campo de potências conhecidas e a escuta como processo de descoberta de novas possibilidades de fazer, transformando o familiar em novidades. Esse movimento nos remete ao processo artístico, já que a arte nos permite ter a impressão da obra como visão e não como reconhecimento de ações cotidianas. Isso significa que as atividades com as crianças nos impõe a contingência de termos poucas certezas e muitas incertezas, já que as ações são permeadas pela imaginação e criatividade, ainda que essa imaginação seja reprodutiva, ou seja, faça parte de uma recomposição de algo já vivido.

Vygotsky (1984) afirma que os elementos da imaginação são sempre vinculados às experiências passadas, reais ou imaginadas. Perceber nas ações das crianças possibilidades de escolher, de fazer diferente deve ser a função da escola e o papel da educação. A criança tem necessidade de explorar seu próprio mundo e a partir dele criar outras possibilidades. As experiências oferecidas na escola devem contemplar essa disponibilidade das crianças para a investigação e novas descobertas.

A sistematização que prescreve as ações da educação escolar e a valorização do produto final como produção artística compromete o potencial de fascínio que deve permear o olhar do educador para entender e compreender os processos de descoberta pela criança. Malaguzzi (1999) diz que é necessário ter a coragem de produzir obstinadamente projetos e escolhas. O agir, movido pelo fascínio da curiosidade, é arte. A criança aprende sendo ela própria protagonista do processo de aprendizagem, buscando um significado ao conteúdo. Hoyuelos (2012) registra que Malaguzzi

chamou esse arrebatamento pelo desconhecido de assombro, aquilo que nos faz estremecer de emoção e sutilmente nos coloca em alerta para buscarmos os significados importantes das coisas que vemos, sentimos ou reconhecemos. Podemos pensar então que existe uma estética do conhecer que precede o conhecer estético. Esse movimento de interação, que escolho chamar de experiência, nos afeta enquanto conhecemos e mobilizamos saberes novos e antigos e nos mobilizam a fazer escolhas entre modelos de ações já conhecidas, pensadas ou imaginadas e que têm suas raízes dentro de nós.

Pensar nas práticas pedagógicas homogeneizantes que se instituem nas escolas didaticamente organizadas, pressupõe questionamentos acerca das distorções no campo das representações simbólicas que implícita ou explicitamente regem as relações dos professores com as crianças pequenas. Se para conhecer a criança escolhe entre certezas pertinentes, como romper com o paradigma da escola que organiza os conhecimentos tidos como necessários para uma imersão cultural da criança?

Ainda na perspectiva da fascinação, Hoyuelos (2012) diz que Malaguzzi nos provoca a extrapolarmos a dimensão do racional e nos lançarmos a uma sedução estética na dimensão de um conhecimento que ilumina para além do mundo racional. Uma dimensão que nos envolve quando fazemos uma leitura, ouvimos uma música ou admiramos uma imagem. Essa representação subjetiva não está no campo individual, mas na base da intersubjetividade do conhecimento que construímos a partir do outro e com o outro e na intenção de entender um jeito de ser na interação cultural.

Transitar por esse território demanda reconhecer em nossas representações acerca da criança e das infâncias as teorias e as experiências que as fundamentaram. Muito provavelmente são representações que o contexto sócio cultural legitimou, colocando em evidência a fragilidade da criança como sujeito só de necessidades e de cuidados e menos de direitos. Nesse campo de representações simbólicas acerca das potencialidades das crianças como algo a ser desenvolvido, muitas vezes deixamos de perceber não só a capacidade criativa da criança, mas também a nossa no trabalho educativo. Não estamos aqui abdicando a importância da escola enquanto

espaço de acesso cultural, mas apontando possibilidades de, a partir da criança, organizarmos os tempos e a dinâmica desse espaço numa tentativa de romper com o modelo domesticador importado dos modelos das fábricas.

Garantir que a criança interaja, brinque , descubra e reinvente deve ser o papel da escola. Os professores, a partir de atitudes sensíveis na condução das atividades, aos poucos vão tecendo a rede de segurança sócio-afetiva que permitirá as crianças se lançarem a novos desafios e descobertas. Mas o que de fato sustenta a tessitura dessa rede?

As teorias pedagógicas justificam práticas e ações educativas numa perspectiva científica, ou seja, refletem um olhar e observação atenta sobre o fazer educação. Analisam e procuram compreender esse processo educativo para poder explicá-lo. Mas a pedagogia não se empenha apenas em compreender e explicar a educação. Orienta também a prática. Assim, implica uma atitude, um ponto de vista, um enfoque, uma abordagem que se exerce sobre algo, ou seja, um objeto que se chama educação. E o que é educação? Que conotação damos a esse objeto nesta contemporaneidade? Num momento em que a sociedade passa por significativas transformações sociais e culturais, colocando em cheque modelos e paradigmas que constituíram também as representações de criança e infância e sob as quais se alicerçaram formas de pensar e fazer educação infantil, somos desafiados a encontrar novas possibilidades de percurso que nos conduzam a diferentes formas de ensinar. Que lugar ocupa a pedagogia nesse novo cenário sócio-cultural? Que teorias sustentam a prática pedagógica da descoberta? Da investigação? Do processo criativo? Práticas pedagógicas podem se revelar campos de experiências estéticas para as crianças?

Considerações finais

Tais questões sinalizam uma nova concepção de educação e aprendizagem. Superar o paradigma de que aprendizagem acontece por transmissão e reprodução provoca deslocamentos não apenas na

representação de criança e infância, mas principalmente naquelas que nos constituíram profissionais.

O domínio de conhecimentos de habilidades e competências deve ser validado na capacidade que demonstramos em fazer escolhas. Eleger o que é ou não significativo e representativo no processo de construção do conhecimento e apropriar-se desse conhecimento legitimado nas relações sociais, em um contexto histórico é uma possibilidade para além do modelo reprodutor que a escola assume quando procura “moldar” um homem que se alinhe aos padrões definidos pela estrutura social.

O desafio que se coloca para a educação nesta contemporaneidade é promover o acesso ao conhecimento, às informações e garantir que as crianças possam estabelecer relações de convívio e tolerância em contextos de diversidade cultural. Nesse sentido, não basta privilegiar a linguagem escrita e a leitura. Os diferentes sistemas simbólicos da cultura e da sociedade devem ser vivenciados, interpretados, criados e recriados pelas crianças juntamente com os adultos que, numa atitude de observadores, poderão, a partir dos diferentes pontos de vista das crianças, construir novas possibilidades de se pensar a realidade. Mas como reconhecer as descobertas entusiasmadas das crianças se não enfrentamos nossos próprios desvendamentos? De que maneira compreender o ser sensível na criança se não cultivamos em nós próprios também o ser sensível?

No pensamento de Loris Malaguzzi (1999) conhecer está relacionado com a dimensão estética e essa dimensão nos coloca em ressonância com o mundo como uma vibração estética que nos empurra a dar nomes, nomes às figuras e às cores, e às figuras e cores que parecem não existir. Por isso, para as crianças pequenas, conhecer é algo que envolve a escolha e o desejo em nomear as diversas experiências vividas nos tempos e espaços, na interação com a materialidade e nos encontros com seus pares. Construir conhecimento é um processo de eleição de valores a partir dos objetos que provocam desejo por compreendê-lo, por dominá-lo, para, então, transformá-lo em algo que possa responder às perguntas provisórias que cada criança carrega consigo. O desafio está, então, em compor espaços que possam provocar os pequenos

com materiais interessantes e inteligentes. Mais do que espaços e coisas, contextos para que as crianças possam ter uma experiência estética na construção do conhecimento.

REFERÊNCIAS

BATESON, Gregory. *Mente e Natureza*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1986.

HOYUELOS, Alfredo. Loris Malaguzzi: Sonar la belleza de lo insólito. *Revista Infancia Latinoamericana. Revista Digital de la Asociación de Maestros Rosa Sensat* abril 2012, n. 4, p. 57-70. Trad. Livre, Valverde, Sonia Larrubia, 2012..

MALAGUZZI, Loris. As cem linguagens da criança. In: EDWARDS, Carolyn; GANDINI, Lella e FORMAN, George (org). *As Cem Linguagens da Criança. A Abordagem de Reggio Emília na Educação da Primeira Infância*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

VYGOTSKY, Lev Semenovick. S. *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Márcia Franco de Oliveira

Mestranda no Instituo de Arte – UNESP – Área de Concentração de Arte e Educação e Linha de Pesquisa Processos Artísticos, Experiências Educacionais e Mediação Cultural. Pedagoga. .Especialista em Docência no Ensino Superior e gestão educacional. Supervisora Escolar na Rede Municipal de São Paulo . Experiência em formação de educadores em espaços formais e não formais de educação.

UMA PROPOSTA DE AUTONOMIA E CRIAÇÃO EM DANÇA PARA PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL

Carolina Romano de Andrade
Instituto de Artes / UNESP – carolromano@hotmail.com

Prof. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy (orientadora)
Instituto de Artes / UNESP – kathya.ivo@terra.com.br

RESUMO
Esta comunicação pretende apresentar as etapas do doutoramento, que tem como objetivo elaborar uma proposta orientadora para o ensino de Dança voltada aos professores da Educação Infantil. Sob esse viés, a intenção é identificar quais são os saberes necessários ao professor de Dança para crianças pequenas e apontar caminhos para que o profissional tenha autonomia em suas escolhas, tanto em suas práticas educativas quanto em sua formação e atuação profissional. A metodologia da investigação pauta-se em um estudo empírico de natureza qualitativa complementada por um estudo de caso que, entre outras referências, compartilha das ideias de Donald Schön (1992) em relação ao professor reflexivo (que constrói seu saber na relação com a ação, reflexão e volta à ação) e os saberes da experiência de Larrosa (2002).

PALAVRAS-CHAVE
Dança. Educação. Educação Infantil.

ABSTRACT
This Communication aims to present the steps of the doctorate, which attempt to develop a guiding proposal for teaching dance oriented to teachers of early childhood education. The intention is to identify the knowledge necessary to the Dance Teacher for young children and indicate the pathway to professional autonomy in their choices, both in their educational practices as in their formation and professional performance. The research methodology is guided by an empirical qualitative study complemented by a case study which, amongst other references, shares ideas like Donald Schön's (1992) about the reflective teacher (that develops knowledge in action, reflection, and backing to action) and the wisdom of Larrosa's experience (2002).

KEYWORDS
Dance. Education. Childhood Education.

1. As origens da pesquisa

O despertar para esta pesquisa decorreu de diversas reflexões que permearam minha trajetória como aluna na Dança, iniciada em 1989, e se misturam com minha trajetória como artista/educadora[1]. Por isso, convido o leitor a

[1] A opção por me autodenominar artista/educadora se deve ao fato de que em minha trajetória esses caminhos se cruzam. Não se trata de uma dicotomia. Trago a perspectiva de uma artista que se

conhecer um pouco dessa história, a fim de que possa entender as escolhas e opções feitas nesse percurso.

2. De onde vim

Meu primeiro contato com a Dança foi por meio da apreciação. Recordo-me que quando criança assistia a diversos espetáculos acompanhada de meus pais. Desde a primeira vez, me encantei com o movimento e com os corpos dos bailarinos. Muitas vezes, ao chegar em casa ficava horas tentando imitar aquilo que tinha visto.

Anos mais tarde, fui aprender a dançar na Escola de *ballet*, como a maioria das meninas da minha idade. Após cinco anos de aulas, fui convidada a frequentar a preparação de professores da Royal Academy of Dance (RAD) na Escola de *ballet* Lúcia Millás, Santos-SP. Além disso, participei de um período de cursos intensivos e práticas de ensino que eram monitorados por tutores. A avaliação final foi feita por meio de trabalhos escritos, estudos de casos, projetos e exames. O curso para professores (Certificate in Ballet Teaching Studies) que conclui em 2006 permitiu o meu registro de Professor da Royal Academy of Dance[2].

A fim de continuar os estudos, no ano de 1999 iniciei a graduação (Bacharelado e Licenciatura) em Dança (1999/2003) na Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP. Nesse período tive a oportunidade de realizar minha primeira pesquisa acadêmica por meio da iniciação científica: *O gestual humano nas pinturas Renascentistas sob o ponto de vista de François Delsarte*. A proposta foi utilizar a teoria do movimento de François Delsarte (MADUREIRA, 2002) para investigar o gestual humano e as intenções corporais nas seguintes obras de Rafael Sanzio de Urbino (1483/1520): *Caminho do Calvário* (1517), *A Deposição* (1507) e *A Transfiguração* (1520).

O trabalho pôde ser aprofundado no decorrer do desenvolvimento da minha dissertação de mestrado (2004-2006), na mesma universidade, intitulado *O gestual*

especializou na Dança e, em muitos momentos, volta esse olhar artístico para os processos educativos.

[2] Essa experiência foi importante, pois foi o momento em que comecei a pensar em uma primeira profissionalização na área de Dança.

humano e o Barroco Mineiro à luz dos estudos de François Delsarte. A pesquisa se baseou no legado de François Delsarte, a fim de apreender a dramaticidade e expressividade do gestual humano nas pinturas barrocas de igrejas de Ouro Preto-MG, especificamente no forro da Igreja Nossa Senhora da Conceição, pintado por Lourenço Petriza (1833). Analisei, sob a ótica da trindade de Delsarte (Vida-Alma-Espírito) e sua teoria de movimentação (Lei da Trindade e Lei da Correspondência), o gestual dos santos representados no forro. Ademais, elaborei uma composição cênica que sintetizou os momentos vivenciados durante a pesquisa. A intenção foi unir os elementos pictóricos, o campo e a subjetividade artística como inspiração para a criação coreográfica em Dança. A criação dessa obra foi influenciada por experiências teatrais, vindas das atrizes do Grupo Matula Teatro[3], Melissa dos Santos Lopes e Maria Alice Possani, que dirigiram o espetáculo.

Esse caminho realizado no mestrado permitiu conhecer-me como pesquisadora. Nos momentos em que vivenciei o campo pude experienciar e dar sentido à relação subjetiva que se estabelece pelo olhar de observadora. Os fatos ocorridos em campo foram descritos no diário de bordo, que foi um instrumento metodológico utilizado para registro e reflexão. Em minhas anotações, apontei momentos significativos, para depois me apropriar desse material, a fim de transformá-lo em criação artística.

Esse momento de constante reflexão proporcionado pela pesquisa acadêmica auxiliou e modificou minha relação com a docência. Comecei a não mais enxergar fronteiras e dicotomias entre a artista, a docente e a pesquisadora. O encantamento com a pesquisa refletiu diretamente na minha ação em sala de aula. Pude transpor os conhecimentos[4] adquiridos em campo nas escolas de Educação Infantil e academias em que atuava. A partir desse momento, passei a observar com mais cuidado o movimento dos alunos, ao analisar minhas práticas educativas, e modificá-las de acordo com a realidade em que lecionava.

[3] O Grupo Matula foi fundado em maio de 2000 e tem em seu histórico a preocupação com a criação do espetáculo e o aprimoramento técnico do corpo. O grupo busca sistematizar o trabalho do ator, aliando a pesquisa de campo com o trabalho comunitário.

[4] Passei a fazer diários de bordo para as aulas, e posteriormente a comparar o que foi planejado, com o que realmente ocorreu em sala. Dessa maneira, comecei a entender algumas escolhas e decisões para depois modificá-las de acordo com cada aluno.

Nesse mesmo período, realizei o PED[5] (Programa de Estágio Docente). Meu papel era acompanhar/ministrar disciplinas que tinham como objetivo utilizar a Dança como forma de organização do corpo do ator em formação. Para atingir os objetivos da disciplina acrescentei noções de anatomia, estudos de direções ósseas e conscientização do corpo (VIANNA, 1990), além dos fatores de movimento propostos por Laban (1978): peso, tempo, espaço e fluência.

Continuei minha trajetória como docente na formação de professores na Universidade Sagrado Coração-Bauru entre os anos de 2007 e 2010, quando integrei o quadro de professores da licenciatura em Artes Cênicas e do curso de pós-graduação *Lato Sensu* em Dança.

No decorrer do ano de 2007, elaborei e ministrei a oficina *Práticas Reflexivas de Dança: Aperfeiçoamento para Professores de Educação Infantil,* na cidade de Piratininga-SP. Foi um curso de formação continuada com duração de 20 horas, solicitado pela Secretaria de Educação de Piratininga às oficinas culturais do Estado de São Paulo. Para preparar este curso, retomei os componentes curriculares que já havia trabalhado anteriormente e acrescentei as reflexões a respeito do ensino de Dança na escola. No transcorrer desse período pude observar carências nas práticas dos cursistas, como, por exemplo, a falta valorização da Dança como linguagem. Além disso, os participantes estavam habituados com atividades prontas e tinham pouca habilidade para criar, construir ou adaptar as propostas que foram apresentadas. Com o objetivo de investigar a presença da Dança na formação dos participantes da oficina, apliquei questionários como parte da avaliação do curso. Uma das perguntas tinha o intuito de identificar se os professores haviam cursado disciplinas de Arte e/ou Dança em sua formação inicial. A resposta foi unânime e a nenhum deles foram oferecidas disciplinas relacionadas à Arte e ou à Dança. Isso me fez pensar se essa ausência não prejudicava ou, até mesmo, os impedia de trabalhar com Dança.

As experiências que tive como docente me permitiram desenvolver um olhar cuidadoso para as lacunas na formação do professor que atuará com Dança na

[5] O Programa de Estágio Docente - PED, da Unicamp, concentra os esforços da universidade para o aprimoramento docente dos seus alunos de pós-graduação. Essa experiência foi realizada no DAC (Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP), sob a supervisão da Professora Grácia Navarro, no ano de 2005, como parte da formação do mestrado, nas disciplinas AC142 Técnicas Corpóreas: Dança I, oferecida no primeiro ano, como disciplina obrigatória do currículo; e AC 009 Laboratório de Práticas Corporais, disciplina integrada na Montagem Cênica, oferecida no quarto ano.

escola, desde seu reconhecimento como linguagem (GODOY, 2010) até a apropriação em práticas educativas. Pensando em contribuir com essa problemática, no ano de 2008 elaborei e coordenei o Curso de Especialização *Lato Sensu*, Dança-Educação, na cidade de Bauru, nas Faculdades Integradas de Bauru-FIB. O curso foi criado para suprir a demanda por cursos de especialização docente nas Artes do Corpo, com o objetivo de atualizar os profissionais diante novas diretrizes educacionais tais como as propostas pela LDB 9394/96.

Depois de encerrado o primeiro curso de especialização, atuei como docente substituta na formação de professores de Educação Física (licenciatura) na Universidade Estadual Paulista, UNESP, Campus Bauru-SP, especificamente na disciplina Dança na Escola. Nesse contexto, procurei entender a visão de Dança que esses futuros profissionais tinham e, a partir daí, oferecer possibilidades para que o egresso fosse capaz de trabalhar com a organização da Dança como forma de linguagem e expressão.

Diante das experiências vividas até então, busquei a elaboração de um projeto de pesquisa que pudesse contribuir com a formação do profissional que trabalha com Dança na escola. Saí em busca de um grupo de pesquisa que dialogasse com meus interesses de investigação. No 2ª semestre de 2011 me aproximei do Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação (GPDEE)[6], liderado pela Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy. As discussões e reflexões multidisciplinares do grupo giram em torno de temas e abordagens advindas da Dança, entre eles: processos criativos, experiências educacionais, corpo, movimento e cultura.

Interessei-me pelo grupo principalmente porque uma de suas sublinhas de pesquisa, *Formação, ensino e aprendizagem em Dança*, se preocupa em investigar as relações entre o ensino e o aprendizado em Dança, o que abrange, entre outros aspectos, pesquisas sobre formação inicial e continuada de professores, metodologias de ensino e produção de material didático. O grupo de pesquisa desde 2007 pauta-se na noção de professor como prático reflexivo por meio dos autores SCHÖN (1992); NÓVOA (1997); ALARCÃO (1996); TARDIF (2007); PIMENTA (2005); entre outros.

[6] Para saber mais acesse: http://www.ia.unesp.br/#!/pesquisa/danca-estetica-e-educacao/

A partir desse contato com o grupo de pesquisa, passei a frequentar como aluna (tutora em formação e posteriormente formadora) o projeto *Poéticas da Dança na Educação Básica*, realizado em 2011/2012. O projeto foi dividido em três etapas distintas, sendo cada uma delas o desdobramento da outra. A primeira etapa aconteceu no segundo semestre de 2011 e objetivou a formação dos tutores/formadores. O objetivo dessa etapa foi abordar aspectos da educação integral articulada à Dança e a conexão desta com as demais linguagens artísticas. O intuito era que, após o término dessa etapa atuássemos como multiplicadores (tutores/formadores) na 2ª etapa do projeto.

A segunda etapa aconteceu no primeiro semestre de 2012 e culminou com meu ingresso no doutorado, por esse motivo acabei mudando de função no *Poéticas da Dança na Educação Básica.* De tutora/formadora passei a ser umas das orientadoras/coordenadoras de equipe do GPDEE.

Nesse momento, contávamos com 11[7] professores (tutores/formadores), selecionados na 1ª etapa, que foram divididos em dois grupos. Os grupos trabalharam na formação de 33 professores/cursistas que desenvolveram os subprojetos de Dança na escola no 2º semestre de 2012.

Na terceira etapa os professores/cursistas preparam subprojetos[8] de Dança a fim de atuar no ambiente escolar. As tutoras/formadoras e os orientadores/coordenadores do GPDEE se dividiram em cinco grupos para realizar a supervisão dos subprojetos a fim de acompanhar o desenvolvimento de cada um nas escolas.

Nessa última etapa, acompanhei como orientadora/formadora especificamente o subprojeto *O Corpo Inventa História,* voltado para Educação Infantil e desenvolvido na Creche Central da USP-SP. A opção por seguir este projeto foi feita pela possibilidade de diálogo com meu doutorado. Esse subprojeto apresentou-se como possibilidade de vivenciar na prática as relações de ensino que se estabelecem entre os professores e as crianças durante as aulas de Dança.

A orientação que desenvolvi, abarcava o auxílio na supervisão e

[7] Quatro professores desistiram do projeto por motivos pessoais.
[8] O GPDEE optou por chamar de subprojetos, uma vez que eram uma ramificação do projeto maior Poéticas da Dança na Educação Básica.

acompanhamento dos encontros propostos para crianças. Ou seja, minha intenção foi, em um primeiro momento, observar os professores/cursistas para, posteriormente, apresentar reflexões a respeito dos problemas relacionados à prática.

Essa experiência foi propulsora da organização dos conhecimentos advindos da prática e que me inspiraram na articulação de uma *Proposta orientadora para o ensino de Dança voltada para a Educação Infantil*.

3. Para onde vou

As vivências ocorridas no projeto *Poéticas da Dança na Educação Básica*, de uma maneira geral, chamaram a atenção para esta constante reflexão na ação, direcionada para ensino de Dança na escola, principalmente no que se refere à criança pequena.

Desta maneira, esta pesquisa de doutoramento objetiva elaborar *uma Proposta orientadora para o ensino de Dança voltada para a Educação Infantil*, especificamente para a pré-escola[9] (4-6 anos) em que entre outras referências, compartilha das ideias de Donald Schön (1992) em relação ao professor reflexivo, que constrói seu saber na relação com a ação, reflexão e volta à ação.

Sob esse viés, a proposta visa identificar quais são os saberes necessários ao professor de Dança de crianças pequenas. E ainda, apontar caminhos para que o profissional tenha autonomia em suas escolhas, tanto em suas práticas educativas quanto em sua formação inicial, continuada e atuação profissional. Sob essa perspectiva, a formação não ocorre somente no ambiente educacional formal (faculdade, universidade, entre outros), mas acontece em múltiplos espaços. A formação a que me refiro é no sentido amplo da palavra, supõe um processo em constante transformação, com necessidade de frequentes atualizações. Larrosa (2002) aponta que a formação passa por um desenvolvimento integral e continuado cheio de inclinações e possibilidades. As escolhas se dão no decorrer de um período que não se finda, mas que se harmoniza e desorganiza de acordo com o que esse sujeito se depara. Nesse sentido, a formação se encontra atrelada a

[9] A denominação pré-escola aparece na Lei nº 12.796, de 4 de abril de 2013.

diversos aspectos que não se limitam aos anos que o futuro profissional passa na universidade. Ela também está conectada ao contexto histórico, político, cultural e social em que esse sujeito está imerso, que vai além das vivências educacionais e profissionais que cada um traz como experiência.

Godoy (2013), além de trabalhar com autores já mencionados, reconhece a importância dos *saberes da experiência* na construção dos *saberes em dança*. A autora compartilha das ideias de Larrosa (2002), e acrescenta que para a experiência ocorrer em Dança "é preciso olhar outros aspectos que podem permitir este acontecimento, como a consciência que temos de nosso corpo que evidencia a dimensão singular desta experiência. Assim, somos atravessados, decalcados, incorporados por ela" (2013, p. 73). Em vista disso, imbuídos por estas impressões, pode ocorrer a transformação por meio das experiências. Porque, de acordo com Godoy,

> para ser atravessado por estas sensações, a dança precisa fazer sentido. Isto se dá quando construímos significados para dança. Atribuímos referências, reminiscências que conectamos ao nosso modo de vê-la e projetamos novas formas de agregá-la aquilo que identificamos como substantivo em nossas vidas. Portanto tais sensações tornam-se particulares, relativas e pessoais. (2013, p. 74)

Adotarei para esse doutoramento, o sentido do *saber da experiência*, proposto por Larrosa (2002) e atualizado por Godoy (2013) para a realidade da Dança.

Dessa maneira, com o intuito de buscar mais uma possibilidade de olhar para a formação docente que atuará em breve na Educação Básica, realizei o estágio de docência na disciplina Dança na Educação, com os alunos do LAT (Licenciatura Arte-Teatro) a qual é ministrada por Godoy. Esse estágio me permitiu entrar em contato, de maneira prática, com temas que serão discutidos no desenvolvimento de minha tese. Entre os quais, a oportunidade de vivenciar os *saberes em dança* por meio da experiência, a fim de, posteriormente, poder apontar caminhos para as práticas em Dança na escola ao professor em formação.

Sobre o profissional[10] que atua na área, encontrei uma realidade bem distinta.

[10] A resolução CNE nº 1, de 15 de maio de 2006, institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Graduação em Pedagogia, licenciatura, intitula que é no curso de Pedagogia que acontece a "formação inicial de professores para a Educação Infantil e anos iniciais do Ensino Fundamental". (BRASIL, 2006, p. 2).

De acordo com um levantamento inicial realizado nos documentos[11] e diante do perfil dos cursistas que participaram do projeto *Poéticas da Dança na Educação Básica,* diversos profissionais licenciados trabalham com Dança na escola, além dos pedagogos, os professores especialistas licenciados em Artes (Educação Artística, Artes Visuais, Artes Cênicas, Teatro e Dança), e os licenciados em Educação Física atuam com Dança na Educação Básica. Isso, muitas vezes, proporciona uma prática diversificada, centrada no calendário para as festas escolares ou, ainda, no ensino técnico de Dança.

A partir da LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação), Lei nº 9.394/96, o ensino das Artes, entre elas a Dança, constituiu componente obrigatório nos diversos níveis da Educação Básica. Entre a série de documentos que podem ser usados como referências estão os Parâmetros Curriculares Nacionais[12], as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil[13] (DCNEI), o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil[14] (RCNEI), elaborados pelo Ministério da Educação. O *RCNEI V.3- Conhecimento de Mundo* apresenta orientações e eixos de trabalho para a construção das diferentes linguagens do conhecimento, entre elas: Movimento, Música, Artes Visuais, Linguagem Oral e Escrita, Natureza e Sociedade e Matemática. A Dança no RCNEI aparece entre os componentes curriculares a serem desenvolvidos com as crianças de quatro a seis anos no item *Movimento*.

Além desses documentos, as secretarias de educação dos estados do

[11] Os profissionais licenciados em Artes em geral, em Educação Física e no curso Formação de Professores da Educação Básica, podem atuar na área de Dança, de acordo com um levantamento inicial realizado nos seguintes documentos:
Parecer CNE/CES nº 280/2007, aprovado em 6 de dezembro de 2007
Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Artes Visuais, bacharelado e licenciatura. Parecer CNE/CES nº 400, aprovado em 24 de novembro de 2005
Consulta sobre a aplicação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica e das Diretrizes Curriculares Nacionais para os cursos de graduação em Educação Física ao curso de Educação Física (licenciatura), tendo em vista a Resolução CONFEF nº 94/2005.
Parecer CNE/CP nº 9, de 8 de maio de 2001
Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena.
Resolução CNE/CP nº 1, de 15 de maio de 2006
Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Graduação em Pedagogia, licenciatura.
Parecer CNE/CES nº 146, de 3 de abril de 2002
Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais dos Cursos de Graduação em Administração, Ciências Contábeis, Ciências Econômicas, Dança, Design, Direito, Hotelaria, Música, Secretariado Executivo, Teatro e Turismo.
[12] Brasília: MEC/SEF, 1997.
[13] Brasília: MEC/SEF, 2013.
[14] Brasília: MEC/SEF, 1998.

Amapá, Paraná, Santa Catarina, Rondônia e os municípios de Curitiba, Florianópolis, Fortaleza, Natal, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo apresentam referenciais, parâmetros, orientações e/ou propostas curriculares para a Educação Básica que mencionam a Dança (Movimento e seus temas correlatos) em seu conteúdo. Essas informações foram obtidas por meio do *Relatório de análise de propostas curriculares de Ensino Fundamental e Ensino M*édio, organizado[15] por Maria das Mercês Ferreira Sampaio e publicado pelo Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Básica, no ano de 2010. De acordo com este relatório, 262 secretarias de educação dos estados e municípios enviaram documentos para avaliação, entretanto, nem todos constituíam propostas curriculares.

> "Várias secretarias de educação de municípios com características muito diferentes enviaram suas propostas, o que exigiu escolher um grupo sob um critério que contemplasse de forma equilibrada a representação das Unidades da Federação. Escolheu-se o grupo das secretarias municipais das capitais, compondo uma amostra de 13 propostas de Ensino Fundamental. Assim, a análise incidiu sobre um total de 60 propostas, sendo 34 de Ensino Fundamental, incluindo as 13 citadas e 21 de secretarias esta- duais, e 26 propostas de Ensino Médio." (MEC/SEB, 2010, p. 4).

Optei por destacar esse relatório[16], pois esse apresentou um panorama geral das propostas curriculares e me fez refletir sobre a necessidade de olhar especificamente um recorte que apontasse a realidade da Educação Infantil no Estado de São Paulo.

Para isso, organizei uma busca nos 645 municípios do estado a fim de identificar inicialmente quais possuíam diretrizes/propostas/orientações curriculares para a Educação Infantil para, posteriormente, observar, nos documentos recolhidos, quais municípios se preocupam com o ensino de Dança para as crianças pequenas. E, ainda, destacar nos documentos as escolhas curriculares apresentadas no que se refere à Dança na Educação Infantil.

Esse levantamento me proporcionou conhecer as propostas municipais que já

[15] Nos demais estados apresentados no relatório, as secretarias do estado apresentam propostas a partir dos primeiros anos da Educação Fundamental, não incluindo a Educação Infantil. Isso porque, o Governo Federal, em 1996, por meio da Lei 9394//96 (LDBEN), estabelece como competência municipal a oferta de educação para crianças de 0 a 6 anos, sendo de 0 a 3 anos creche e de 4 a 5 anos e 11 meses, pré-escola. Para esta pesquisa me centrarei na criança de idade pré-escolar.

[16] Esse relatório destaca de uma maneira geral as propostas de 13 municípios de capitais e engloba os ensinos Fundamental e Médio. As propostas de Ensino Fundamental apresentadas nesse documento nem sempre incluem um documento específico para a Educação Infantil.

estão sendo trabalhadas no Estado. Além disto, por meio das leituras dos documentos verifiquei possíveis lacunas na área de Dança e Movimento que podem ser preenchidas na construção da *Proposta orientadora para o ensino de Dança voltada para a Educação Infantil*.

4. Etapas da Caminhada

Como ponto de partida para o desenvolvimento da *Proposta orientadora para o ensino de Dança voltada para a Educação Infantil*, me inspirei em perguntas registradas no texto *Formar professores como profissionais reflexivos* (SCHÖN, 1992): Quais as competências que os professores deveriam ajudar as crianças a desenvolver? Que tipos de formação serão mais viáveis para equipar os professores com as capacidades necessárias ao desempenho do seu trabalho? (SCHÖN APUD NÓVOA, 1992, p. 80).

Delas emergiu a questão norteadora desta pesquisa: Quais os saberes necessários ao professor para ensinar Dança na Educação Infantil?

Não me refiro aqui nenhum a estilo, tipo ou modalidade de Dança, mas sim à possibilidade de trabalhar a Dança como uma linguagem artística, que possui conhecimentos específicos[19]. Não pretendo ensinar uma forma ou técnicas, mas apresento a possibilidade de construir um vocabulário de movimento que parte de cada um e que pode contribuir para o desenvolvimento emocional, físico, cognitivo e social da criança. Assim, proponho um olhar que auxilie o professor na articulação dos conhecimentos de corpo com os elementos da Dança para a infância.

A *Proposta orientadora para o ensino de Dança voltada para a Educação Infantil* será voltada para o contexto em que atuo, pré-escola (4 a 6 anos), podendo ser adaptada a outros locais, mas levará em consideração principalmente o estado de São Paulo[17].

Para tanto, organizei este doutoramento em três partes, descritas a seguir.

1ª parte: Pesquisa Documental – Apresentação do estado da arte

[17] Para esta pesquisa, ao me referir à subárea Dança Educação Infantil, trata-se de um destaque de uma parte da grande área de Dança.

relativo a pesquisas que compõem a área de conhecimento desse doutoramento, que pautam o Movimento e a Dança na Educação Infantil.

Essa investigação foi realizada a fim de conhecer, por meio das pesquisas acadêmicas, como se encontra a produção de conhecimento científico nesta subárea[21] da Dança. Isto foi feito para detectar que campos de pesquisa são privilegiados nas IES[18]; revelar os referenciais teóricos adotados; conhecer as propostas de trabalhos por meio do relato das experiências apresentados; definir e classificar as convergências e divergências teóricas.

Ainda na 1ª parte, apresento o levantamento em que verifiquei quais cidades do Estado de São Paulo possuíam diretrizes/propostas/orientações curriculares para a Educação Infantil. Exponho ainda, uma apreciação preliminar desses documentos destacando as escolhas curriculares das prefeituras no que se referem ao Movimento e à Dança na Educação Infantil. Posteriormente realizarei uma reflexão sobre as diretrizes/propostas/orientações que abordam a Dança/Movimento em seu conteúdo, a fim de observar como as práticas educativas em dança para a Educação Infantil são aplicadas naqueles munícipios.

Por fim, apresento a inserção da dança no ensino brasileiro, para entendermos as origens e percurso dessa área do conhecimento.

2ª Parte: Estudo de Caso – Apresentação do estudo de caso realizado no projeto *Poéticas da Dança na Educação Básica*. Esse momento é necessário porque por meio desse projeto pude experienciar[19] e refletir sobre os *saberes em dança* e quais as possibilidades de uso desses saberes para as crianças pequenas em um curso de formação continuada, principalmente durante a 3ª etapa do projeto no subprojeto que acompanhei e orientei: *O Corpo Inventa História*, para Educação Infantil, desenvolvido na Creche Central da USP-SP.

Essa vivência foi importante por experienciar, junto aos professores que trabalham na área, os problemas relacionados à prática no momento em que eles emergiam. Dessa maneira, tínhamos a oportunidade de discutir e elaborar novas estratégias para auxiliar as crianças no aprendizado da Dança. Para Schön (1992),

[18] IES - Instituições de Ensino Superior
[19] Para Larrosa (2000 p.25) “a experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova”.

é a partir da observação das próprias práticas profissionais e da conversa reflexiva que pode ocorrer a tomada de consciência e modificação para novas ações, dada pela compreensão, troca de conhecimento e experiências.

Essa experiência me estimulou a continuar a pesquisa sobre como o professor que trabalha com dança na escola na Educação Infantil, organiza e constrói os *saberes em dança*. Diante disso, e pensando na diversidade de formações dos professores que participaram do projeto, refleti que a *Proposta orientadora para o ensino de Dança voltada para a Educação Infantil* poderia facilitar a organização pedagógica desses profissionais.

Ressalto que obtive autorização da coordenação para utilização desse subprojeto como estudo de caso, o que inclui o direito de uso de imagens e termos de consentimento de cada envolvido. Além disso, essa pesquisa de doutorado foi apresentada à Plataforma Brasil em 14 de junho de 2013, e aprovado pelo Comitê de Ética da Pesquisa-CEP**.**

3ª Parte: Elaboração da *Proposta orientadora para o ensino de Dança voltada para a Educação Infantil* – Nessa parte refletirei sobre os RCNEI, DCNEI e referenciais/orientações/ propostas dos municípios do Estado de São Paulo, bem como apresentarei e contextualizarei a *Proposta orientadora para o ensino de Dança voltada para a Educação Infantil.* Como aporte teórico para a construção da *Proposta orientadora*, utilizarei autores como Schön (1967-1996), que apresenta entre outros, a reflexão sobre a docência, e Larrosa (1995- 2009), que aborda o saber da experiência. Vincularei as propostas desses autores aos estudiosos da Dança Vianna (1990) e Laban (1978-1990) e pesquisadores de Dança na escola, tais como Marques (2010-1997) Strazzacappa (2012-2006), Godoy (2011-1998), Rengel (2003), a fim de estabelecer interlocução com a Dança na Educação Infantil.

REFERÊNCIAS

ALARCÃO, Izabel. *Formação reflexiva de professores: estratégias de supervisão*. Porto: Porto Editora, 1996.

BRASIL *Relatório de análise de propostas curriculares de ensino fundamental e ensino médio* / Maria das Mercês Ferreira Sampaio (organizadora). – Brasília: Ministério da Educação / Secretaria de Educação Básica, 2010. 445 p.

GODOY, Kathya. Maria Ayres de O desafio em formar plateia para dança. In: GODOY, Kathya Maria Ayres de. (Org.). *Experiências compartilhadas em dança: formação de plateia*. v. 1. 1. ed. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2013. p. 73-76.

_____. A dança, a criança e a escola: como estabelecer essa conversa. In: TOMAZZONI, Airton; WOSNIACK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Orgs.). *Algumas perguntas sobre dança e educação***.** v. 1. 1. ed. Joinville: Nova Letra, 2010. p. 47-56.

_____. Marcas sobre a experiência na formação continuada em arte no projeto Poéticas da Dança na Educação Básica. In: II Congresso Nacional de Formação de Professores E XII Congresso Estadual Paulista Sobre Formação de Educadores. *Anais do 2º Congresso Nacional de Professores e 12º Congresso Estadual sobre Formação de Educadores* - recurso eletrônico - 7 a 9 de abril, Águas de Lindóia. Universidade Estadual Paulista, Pró-Reitoria de Graduação. São Paulo, 2014. São Paulo: Universidade Estadual Paulista - PROGRAD, 2014. v. 1. p. 4082-4093.

_____. A Criança e a Dança na Educação Infantil. In: Dorotea Machado Kerr. (Org.). *Cadernos de formação: formação de professores didática de conteúdos* - Conteúdos e didática das artes. v. 5. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2011. p. 20-28.

_____. O desafio em formar plateia para dança. In: GODOY, Kathya Maria Ayres de. (Org.). *Experiências compartilhadas em dança: formação de plateia*. v. 1. 1. ed. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2013. p. 73-76.

GODOY, Kathya Maria Ayres de; ANTUNES, Rita de Cássia Franco de Souza (Orgs.). *Movimento e Cultura na Escola: Dança.* São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2010, v. 1, p. 37-43.

LABAN, Rudolf.. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Editora Ícone, 1990.

_____. *Domínio do Movimento***.** São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA, Jorge *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autentica, 2004

_____. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, jan-abr. 2002.

MADUREIRA, José. Rafael. *François Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta.* Dissertação. Campinas: Faculdade de Educação da Unicamp, 2002.

NÓVOA, A. Formação de professores e formação docente**.** In: Nóvoa, Antônio. (Org.) *Os professores e sua formação*. Lisboa: Dom Quixote, 1997. p. 15-33.

PIMENTA, Selma Garrido *O estágio na formação de professores***:** unidade teórica e prática. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

RENGEL, Lenira. *Cadernos de corpo e dança: os temas de movimento de Rudolf Laban* (I-II-III-IV). São Paulo: Annablume, 2006.

_____. *Dicionário Laban.* São Paulo: Annablume, 2003.

SCHON, Donald. Formar professores como profissionais reflexivos. In: NÓVOA, A. *Os professores e a sua formação*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

STRAZZACAPPA, Marcia. Dançando na chuva… e no chão de cimento. In: FERREIRA, Sueli (Org.). *O ensino das artes: construindo caminhos*. Papirus Editora. Campinas – SP. 2001 p. 39-78.

STRAZZACAPPA, Marcia; MORANDI, Carla. *Entre a arte e a docência – a formação do artista da dança.* Campinas: Papirus, 2006.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

VIANNA, Klauss. *A Dança* – Colaborador Marco Antônio de Carvalho. São Paulo: Siciliano 1990.

Carolina Romano de Andrade

Doutoranda em Artes (2012) e faz parte do grupo de pesquisa Dança: Estética e Educação (GPDEE-IA/Unesp). Possui Mestrado em Artes (2006), graduação Bacharelado (2003) e Licenciatura (2006) em Dança pela UNICAMP. É bailarina, e atualmente pesquisa a formação de professores de dança na escola para a Educação Infantil.

Kathya Maria Ayres de Godoy

Doutora em Educação pela PUC/SP. Leciona no Instituto de Artes da UNESP, no PPG Artes. É coordenadora do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação. Lidera o Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação e Dirige o IAdança – Grupo de Dança institucional da Unesp. Parecerista CNPq. Assessora Científica da FAPESP.

VOZ: UM PROCESSO CRIATIVO DE MÚSICA-VÍDEO EM SALA DE AULA

Daiane Solange Stoeberl da Cunha
Unicentro – dai_flc@yahoo.com.br

RESUMO
Neste trabalho aborda-se o desenvolvimento da pesquisa-ação desenvolvida na disciplina de Técnica de Expressão: Canto Coral, na graduação em Arte-Educação na Universidade Estadual do Centro-Oeste - Unicentro, na qual se realizou um processo criativo de uma Música-Video intitulada *Voz.* Trata-se de uma composição musical para interpretação vocal em vídeo-partitura. O processo de criação se deu coletivamente a partir de estudos da história da música vocal e da técnica vocal. Exploram-se as inúmeras sonoridades vocais: da voz falada às modificações timbrísticas, do sussurro ao grito. A abordagem da música contemporânea, frente às novas tecnologias, considerando as linguagens híbridas como componentes do pluralismo composicional da pós-modernidade, constituem-se suportes para reflexões que apontam caminhos para uma educação musical contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE
Educação Musical. Música Experimental. Processo Criativo.

ABSTRACT
This work addresses the development of action research developed in the discipline of expression technique: Choir, graduation in Art Education at the State University of the Midwest - Unicentro, which took place a creative process of a music-Video entitled Voz.Trata is a musical composition for voice acting in video score. The process of creating collectively given from studies of the history of vocal music and vocal technique. Explores the numerous vocal sounds: the spoken voice to the timbre changes, whisper to scream. The approach of contemporary music, in the face of new technologies, considering the hybrid languages as components of compositional pluralism of postmodernity, constitute supports for reflections that link paths for contemporary music education.

KEYWORDS
Musical Education; Experimental Music. Creative process.

Neste texto, iremos abordar a temática da composição musical contemporânea por meio da explicitação de uma pesquisa-ação desenvolvida na disciplina de Canto Coral do curso de Arte-Educação da Universidade Estadual do Centro-Oeste - Unicentro, no Paraná. Apresenta-se primeiramente, uma reflexão sobre aspectos de inter-relação visual e sonora, que fundamentou a prática pedagógica de composição musical vocal: a criação da vídeo-partitura. A abordagem investigativa neste trabalho pedagógico, fundamenta-se na concepção de Franco (2005: 489), na qual o ambiente onde a pesquisa-ação é realizada é compreendido com o próprio ambiente onde as práticas já acontecem, seja na sala de concerto ou

na sala de aula, e os indivíduos participantes da pesquisa devem estar envolvidos na "[...] criação de compromissos com a formação e o desenvolvimento de procedimentos crítico-reflexivos sobre a realidade." Apoia-se na necessidade de modificar consubstancialmente as propostas de educação musical, de modo que elas possam contemplar as transformações na música contemporânea: as mudanças ocorridas na percepção e nos modos de escuta da contemporaneidade, que podem ser aferidas na composição musical.

A criação musical do século XX é o que se pode chamar de pluralidade, característica intrínseca do pensamento pós-moderno, aqui compreendido a partir dos estudos em torno da pós-modernidade na música, dos quais cita-se

> Não podemos considerar o pós-moderno como aquilo que preenche o espaço deixado pelo moderno, mas como uma condição de ser e de existir, um modo de pensar e de agir. Sem forma e conteúdos únicos, é uma corrente cultural na qual nada está fechado, com forte fundamentação teórica envolvendo a ciência, as artes, o pensamento, a tecnologia, o social e o individual. A essência da pós-modernidade é a preponderância da imagem sobre o objeto, da cópia sobre o original, do simulacro (reprodução (estereotípica) sobre o real [...] a interpretação é substituída pela apresentação, a obra pelo processo, a originalidade pela referencialidade, a abstração pela figuração, o hermetismo pela acessibilidade. (HERR; KIEFER apud SEKEFF; ZAMPRONHA, 2009: 89)

A música, como uma criação social, com função estética, com elementos, formas e técnicas específicas, sempre se apresentou como manifestação coletiva. A música pós-moderna é intimamente marcada pelos avanços tecnológicos produzidos por esta mesma sociedade.

> Não é correta a ideia de que a tecnologia só esteve próxima da música a partir do dinamismo e velocidade do século XX. Como vimos, muitas foram as conquistas tecnológicas que permitiram o desenvolvimento da produção musical até os dias de hoje. Muito embora apenas o presente nos dê a impressão de modernidade e complexidade, a arte de se fazer música no Ocidente sempre esteve associada à tecnologia. Mas, mesmo assim, não podemos deixar de afirmar que as grandes transformações e avanços científicos do século XX, foram fundamentais para uma maior aproximação entre a ideia de tecnologia e a música (ZUBEN, 2004: 10).

Desde a antiguidade, a tecnologia e a cultura disponível determinaram a sonoridade produzida. Nas composições hodiernas, somam-se aos instrumentos musicais a produção de sons eletrônicos. A música eletroacústica é composta com

recursos tecnológicos "[...] desde o surgimento do gênero em 1948" (MENEZES, 2006: 401). Tão importante quanto as descobertas das diferentes áreas do conhecimento, são as apropriações feitas por outros campos de conhecimento, como a arte, utiliza-se da Física, da Informática numa nova produção artística.

> A música de nossos dias deve ser compreendida como configuração de relacionamentos, definida em termos de multidirecionalidade e multidimensionalidade e em termos qualitativos também. Pois é o reflexo de nossa vida cotidiana, e a vida é transformação constante, um processo que não se permite se prender em objetivos específicos ou interpretações. É preciso compreender que a humanidade deve concentrar todos os seus esforços nesse processo de transformação constante, pois é este que constitui o único aspecto inalterável de nossa existência. (KOELLREUTTER, 1990: 10)

Hoje, mais do que nunca, a arte vem se configurando por linguagens híbridas, como analisa SANTAELLA (2009: 371) "As matrizes não são puras. Não há linguagens puras." Os estudos sobre as linguagens híbridas advindos da semiótica, nos ajudam a compreender as produções artísticas, que mais do que nunca, utilizam-se do aparato computacional, dos mecanismos digitais, como mídias de entrecruzamento de linguagens.

> Essa mistura de áudio, vídeo e dados, conforme Negroponte, recebe o nome de multimídia [...] Antes da digitalização, os suportes eram incompatíveis: papel para o texto, película química para a fotografia ou filme, fita magnética para o som ou vídeo. (SANTAELLA, 2009: 23)

Ressalta-se aqui, os aspectos composicionais que tomam como elemento tanto o sonoro quanto o visual, tendo como suporte a multimídia, conforme relata Valente referindo-se ao início do século XX "Esse período é também o momento da consolidação da imagem (a fotografia) e da aparição da imagem em movimento (cinema)." (VALENTE, 2003: 154)

A tecnologia computacional aplicada à música possibilita um desenvolvimento de uma nova estética musical: a Música-Vídeo, ou ainda a Vídeo-Partitura. Para DANTAS (2004: 79) "[...] a música se constitui em um espetáculo audiovisual, onde as imagens sempre se fizeram presentes na execução musical, difusão e percepção da música."

Diante destas perspectivas composicionais se faz necessário que a educação musical não só aborde a música contemporânea – experimental ou

eletroacústica - tendo-a como repertório musical, mas caminhe em busca de possibilidades pedagógicas que estimulem a composição musical pós-moderna.

Como docente do Curso de Arte-educação da Universidade Estadual do Centro-Oeste - Unicentro, ministrei por algumas vezes a disciplina Técnica de Expressão: Canto Coral. No segundo semestre de 2008, ao ministrar a disciplina, houve uma flexibilidade no planejamento a fim de atender as demandas daquela turma, o que resultou numa composição musical coletiva intitulada “Voz”, que se constitui numa Música-Vídeo para vozes. Após aquele ano, esta peça tornou-se repertório para outros alunos, cantores e coros, que, a cada interpretação, favorecem na sua reconstrução. Esta pratica fundamenta-se em educadores musicais contemporâneos que valorizam a participação ativa, e a composição musical em sala de aula. Vejamos que “Durante a primeira metade do século XX, vários educadores musicais passam a valorizar a participação ativa do aluno em classe” (VERTAMATTI, 2008: 51)

Em síntese a composição, em análise, denota o conhecimento teórico e prático do uso da voz a contemporaneidade, que se revelou como eixo principal do desenvolvimento da disciplina, objetivando ainda, a vivência musical integral e o domínio dos elementos musicais essenciais para leitura e execução de partituras tradicionais e contemporâneas; a partir da reflexão e discussão sobre peças compostas com elementos sonoros tradicionais e não-tradicionais e ainda o estudo da técnica vocal. A disciplina tem como principal referencial teórico o livro Os Cantos da Voz de VALENTE (1999), o qual permitiu uma reflexão sobre a performance musical frente às composições musicais contemporâneas. Tivemos como ponto de partida a problematização do uso convencional da voz, a fim de proporcionar à criação musical pós-tonal, utilizando sons vocálicos, guturais e bocais - do sussurro ao grito.

> Acreditamos que, se por um lado é essencial que a educação musical não tome como padrão único a música tonal, procurando pôr o aluno em contato com o amplo e diversificado espectro da produção musical, por outro, tampouco cabe substituir um padrão por outro (PENNA, 2008: 53).

De início, o enfoque da disciplina esteve na voz cantada na história da música, os grupos vocais, compositores, principais movimentos e idiomas musicais,

posteriormente realizou-se um estudo sintético sobre a anatomia e fisiologia do aparelho fonador, saúde vocal, iniciação a técnicas corais, vocalizes e aquecimentos vocais fundamentais; por fim, focou-se na voz na estrutura pós-tonal, compreendida como elementos de voz recitada, sons onomatopaicos, sprechgesang (canto falado) e ressonâncias, e uma abordagem contemporânea não excludente da voz nasal, voz gutural, sussurros, gritos, modificações timbrísticas, pois a proposta era de se trabalhar com um repertório de canto diferenciado do tradicional.

No último momento da disciplina, a prática de ensino teve seu clímax no processo criativo da composição intitulada Voz, se deu coletivamente em sala de aula, sob a minha mediação e com a participação de todos os acadêmicos. Instigamos os alunos a experimentar as inúmeras possibilidades do uso da voz. Surgiu neste momento, a necessidade de registro gráfico dessas experimentações. Por se tratar de uma composição atonal, arrítmica, que se utiliza de sons vocais não convencionais ao canto tradicional, a partitura de notação padrão torna-se insuficiente, como também as partituras dos tipos aproximada, roteiro, gráfica e verbal, resultando assim, a escolha da vídeo-partitura como a melhor forma de registro, leitura e execução da composição que a turma criara.

Com base nos apontamentos de Caznok (2003), quando da descrição da notação gráfica evidencia e explora diferentes possibilidades de construção de densidades, dinâmica e texturas por meio de analogias diretamente com o visual, optou-se por montar uma estrutura visual partindo da ideia de produção de um vídeo que serviu como partitura para os intérpretes, com o auxílio do software de criação de animação o Adobe Flash Player®, contendo a palavra VOZ. Essa criação obedecia uma ordem, onde cada letra adquiria um estilo, formato, cor, um tempo e ritmo a ser seguido.

> Formas gráficas estriadas, “sólidas”, estilhaçadas, explosivas, serrilhadas ou onduladas, entre inúmeras outras, levam de imediato, a uma imagem sonora interna cujas características não precisam ser decifradas, sua simples visualização já se faz soar. (CAZNOK, 2003:105).

A elaboração do croqui, para posterior elaboração do vídeo, contendo elementos gráficos os quais representavam forma, tamanho e cores foram pensados em conjunto com professores de outras disciplinas que auxiliaram no processo de

composição e edição da partitura. A partir do momento em que se trabalha com técnicas de composição pós-tonal, há o que se pensar em novas ideias que consolidaram o pensamento musical de toda uma época. O discurso musical se forma a partir de novas estruturas melódicas e harmônicas, aliadas aos demais elementos musicais como ritmos, texturas, dinâmicas e timbres, essas estruturas se associam diferentemente e levam à procura de outras formas para ser entendida e comunicada, no desenvolver de uma nova linguagem. Na música pós-tonal o discurso musical se forma a partir do material, constituído por novas estruturas harmônicas, aliadas aos variados elementos musicais como ruído, atonalidade, novos ritmos ou arritmia, texturas, dinâmicas e timbres não-convencionais, essas estruturas se associam diferentemente e levam à procura de outras formas de execução para assim serem expressas.

Essas características da música pós-tonal trazem para o intérprete a necessidade de rever seus conceitos de técnicas tradicionais. Heloísa Valente, em seu livro “Os cantos da voz”, comenta este fenômeno:

> A música do século XX, pelo que mostram as mais diversas obras conhecidas necessitam do virtuosismo técnico; em alguns aspectos, até mais que em épocas anteriores. A diferença reside no fato de que os referenciais estéticos não são mais os mesmos. A voz do século XX rompeu com o legato, o som redondo, valores inalienáveis do bel canto. Em contrapartida, incorporou sons vocálicos outrora banidos do universo da arte (soluço, sussurro, tosse etc.) ou, dito de outro modo, agregou o ruído (VALENTE, 1999: 132).

Utilizando da tecnologia como auxiliadora no processo de visualização de uma partitura entramos no campo que seria compreendido como Música-Vídeo, já citado acima. Nesse contexto Dantas (2004) analisa diversas modalidades em que a música contemporânea está inserida: 1ª Modalidade: Quando a imagem é a partitura dando origem ao processo de construção do sonoro. 2ª Modalidade: Quando o som é concebido para a imagem já concluída ou vice-versa. 3ª Modalidade: Quando o som real da imagem é tomado como fonte sonora (instrumento) para a construção da música. 4ª Modalidade: Quando imagem e música, juntas, interagem na concepção e estruturação do processo criativo. É necessária a interação dos artistas (visual e sonoro). Um não interpreta o outro mas, trabalham numa ação conjunta, podendo também um só artista manipular as duas linguagens. Tendo estes conceitos para análise da composição musical realizada em sala de aula, tem como

suporte a 4ª modalidade, apontada por Dantas, pois a composição sonora configurou-se simultaneamente à composição visual. A necessidade de utilização do vídeo, inicialmente como forma de registro sonora, transformou-se numa composição visual. Ambas as linguagens, sonora e visual, forma manipuladas coletivamente pelos alunos, gerando a construção da Música-Vídeo.

Dentre as características finais do processo composicional aqui apresentado, ressalta-se a compreensão coletiva das características sonoras da pós-modernidade: a produção musical contemporânea de vanguarda, radical e especulativa demonstra a maximalização sonora. A música maximalista insere-se na trajetória estética musical pós-tonalista, no século XX, ampliando as possibilidades de escuta e produção sonora, configurando não *o* público musical, mas *um* público dentre os possíveis numa sociedade multicultural (MENEZES, 2006).

REFERÊNCIAS

CAZNOK, Yara Borges. *Música:* Entre o audível e o visível*.* São Paulo: Editora UNESP, 2003.

DANTAS LEITE, *V. Relação Som/Imagem.* Tese de Doutorado em Música - CLA-PPGM, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004.

FRANCO, M. A. *Pedagogia da Pesquisa-Ação Educação e Pesquisa*. São Paulo. v. 31, n. 3. p. 483-502, set/dez, 2005.

KOELLREUTTER, H.J. *Terminologia de uma nova estética da música.* RS, Movimento, 1990.

MENEZES, Flo. *Música Maximalista:* Ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: UNESP, 2006.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

RIBEIRO, J. A. S. *Sobre os Instrumentos Sinfônicos:* e em torno deles. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento:* sonora visual verbal. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2009.

VALENTE, H. A.D. *Os Cantos da Voz:* entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

SEKEFF, M. L.; ZAMPRONHA, E. (orgs). *Arte e Cultura V:* Estudos Interdisciplinares. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

VERTAMATTI, Leila R. G. *Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil:* um estudo de repertório inserido numa nova estética. São Paulo: Editora UNESP, Rio de Janeiro:

FUNARTE, 2008.

ZUBEM, P. *Música e Tecnologia:* o som e seus novos instrumentos. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

Daiane Solange Stoeberl da Cunha

Mestre em Educação pela UFPr (2006), dissertação intitulada Educação Musical e Emancipação: A Formação do Educador Musical a partir de uma perspectiva crítica, graduada em Pedagogia pela Unicentro (2003); pós-graduanda em Música Eletroacústica - UNESPAR. Docente de música do Depto de Arte - UNICENTRO desde 2008. Autora de três livros de educação musical. Bolsista – PIBID- Cnpq. Orientadora de Iniciação Científica.

ARTE

MESA 08 – Arte e Tecnologia 2

Ricardo Bigio Calado
RETÓRICA MUSICAL, META-HISTÓRIA E LIVRE ELETRONICS: APLICANDO CONCEITOS A UMA PEÇA "WORK IN PROGRESS"

Priscilla de Paula Pessoa
ACHEI! - O USO DE FOTOGRAFIAS ENCONTRADAS NA INTERNET NO PROCESSO CRIATIVO DE ANA ELISA EGEJA

Fernanda Carolina Armando Duarte
ARTISTAS, PESQUISADORES E DESENVOLVEDORES: A ARTE CONTEMPORÂNEA NO ESCOPO DOS ESPETÁCULOS DE VÍDEO NO BRASIL

Marta Martines Ferreira
CORAL: UM ESPAÇO DE MÚLTIPLOS ENFOQUES

Ana Luíza M G Fernandes – João Queiroz
OS QUARENTA HAICAIS INTERMIDIÁTICOS DE PAULO LEMINSKI E JACK PIRES

RETÓRICA MUSICAL, META-HISTÓRIA E LIVE-ELECTRONICS: APLICANDO CONCEITOS A UMA PEÇA 'WORK IN PROGRESS'

Ricardo Bigio Calado
Instituto de Artes / Unesp – ricardo.bigio@gmail.com

RESUMO
O artigo pretende operacionalizar conceitos sobre Retórica Musical definidos por Ruben López Cano, relacionando-os a aspectos da teoria da Meta-História defendida por HaydenWhite. Tal discussão norteia a construção de uma peça audiovisual 'work in progress' para Contrabaixo, Live-Electronics e Vídeo conduzida pelo autor do presente artigo, parte integrante de experimentos dentro de seu projeto de pesquisa de Mestrado em Performance no IA – UNESP, sob orientação da Professora Dra. Sônia Ray. São abordados problemas como a relação intérprete-obra e construção de uma narrativa musical.

PALAVRAS-CHAVE
Performance Musical. Contrabaixo. Live-Electronics. Retórica Musical. Meta-História.

ABSTRACT
The article intends to operationalize concepts of Musical Rhetoric defined by Ruben López Cano, linking them to aspects of the theory of Meta-History advocated by HaydenWhite. Such discussion guides the construction of an audiovisual piece 'work in progress' for bass, Live-Electronics and Video conducted by the author of this article, part of experiments within his Master's research project on Performance in IA - UNESP, under guidance by Professor Dr. Sonia Ray. It addresses issues such as interpreter-work relationship and building a musical narrative.

KEY – WORDS
Musical Performance. Double Bass. Live-Electronics. Musical Rhetoric. Meta-History.

1. Retórica Musical

Os conceitos de Retórica Musical aqui abordados referem-se ao trabalho de Rubén López Cano (2000), o qual insere-se dentro de uma vasta rede de estudos musicais, epistemologicamente fincados sobre as bases do estruturalismo científico.

Cano define em seus estudos cinco conceitos que norteiam a definição de Retórica Musical dentro do Período Barroco Europeu, os quais esclarecem em grande medida a interpretação musical de peças do período, ajudando a compreendê-las e a conduzir tais interpretações dentro da ideia de Performance Musical *historicamente informada.*

No sistema retórico – musical, estudam-se os mecanismos, procedimentos e partes em que se divide a retórica para a construção do discurso. Cano

primeiramente expõe as características de cada seção do sistema, dentro do contexto literário e da Oratória, e posteriormente, no contexto musical.

A Retórica foi amplamente definida pelos gregos antigos, como instrumento fundamental da Oratória, prática do discurso eminentemente político, que visa o convencimento de uma plateia das ideias e propostas do orador em questão. Aristóteles, na obra "Retórica", lançou as bases para sistematizar o seu estudo, identificando-a como um dos elementos chave da filosofia, junto com a lógica e a dialética. A retórica foi uma das três artes liberais ensinadas nas universidades da Idade Média, junto com a lógica e a gramática. Até o século XIX, foi uma parte central da educação ocidental, preenchendo a necessidade de treinar oradores e escritores para convencer audiências mediante argumentos.

Cano defende que na Música ocorrem processos análogos, sendo as figuras retórico-musicais alguns dos fenômenos fundamentais da Retórica Musical do Barroco. Assim, o autor define cinco conceitos recorrentes do período:

Inventio - a invenção de argumento ou tese no caso da fala ou da Literatura, ideias musicais ou temas no caso da Música.

Dispositio - ou a distribuição dos argumentos ou ideias musicais nos locais mais adequados do discurso (oratório, literário ou musical) característica distintiva que cada momento tem de exercer persuasão eficaz dentro do discurso.

Elocutio - ou enunciado da fala. Em oratória e na literatura, elocutio é a fase onde o discurso é falado. Distingue-se, em especial, pelo conjunto ou procedimentos que promovem o "desvio" das regras de expressão regular, em favor de outros, esteticamente impressionantes, gramatical e estilisticamente incomuns, conhecidos pelo nome de figuras retóricas.

Memoria - ou mecanismos e processos para memorizar o discurso e, por extensão, o modo de funcionamento de cada uma das fases retóricas.

Pronuntiatio - ou a execução do discurso para a plateia. Neste, há considerações sobre gestos e gestão de voz para atingir a máxima eficácia do discurso. No caso da música, esta é a seção onde a retórica faz recomendações sobre como performers 'dizem' a música.

Cano cita Humberto Eco, para traçar uma relação entre a música de uma época e a ciência e cultura produzidas nesta época:

> [...] toda forma artística pode muito bem ser vista, senão como substituta do conhecimento científico, mas como uma metáfora epistemológica, isto é, em cada século, como estruturam-se as formas de arte que refletem aquele tempo – ao modo de semelhança, metaforização – a forma como a ciência e a cultura veem a realidade de seu tempo (Eco 1985: 89).

Neste sentido, Cano nos leva a crer que, mesmo que o compositor ou intérprete do período barroco não tivessem plena consciência das 'regras' ou características da Retórica musical, estas refletiam-se em sua expressão, da mesma forma que não precisamos conhecer as regras gramaticais de nossa língua materna, para através dela nos expressarmos.

Cano também ressalta a importância fundamental da relação entre compositor, intérprete e público na vida musical do período barroco. A música que se consome nessa época é, fundamentalmente, música nova. Antes de tudo, há que se convencer, persuadir – não há a ideia de julgamento histórico, que faz de compositores e obras objetos irrefutáveis, genialidades inquestionáveis.

> O ouvinte do período barroco só podia escutar a música mais moderna e como os músicos também tocavam exclusivamente esta música, podemos inferir facilmente que, tanto uns como os outros, compreendiam bem as nuances desta linguagem musical (Harnoncourt 1984: 165).

Talvez esta ideia nos seja difícil de assimilar, dado que em nosso ambiente musical exista esta tendência a repetir incessantemente um repertório, particularmente o do século XIX. Programas que incluem ou privilegiam a Música Contemporânea são raros, ou atraem – geralmente - pouco público. Repertórios e autores já consolidados, sejam desde o período barroco, passando pelo clássico e romântico, tendem a ser mais aceitos, bem como compositores recorrentes – J.S. Bach, W.A. Mozart, L.V. Beethoven, Brahms, e tantos outros que estamos acostumados a ouvir em salas de concerto ad infinitum.

Cano nos provoca, quando sugere que, se pudéssemos trazer um compositor do período barroco à atualidade, este provavelmente se sentiria surpreso e poderia nos questionar – 'por que repetem as obras de outros períodos? Não possuem uma tradição musical própria de seu tempo? '

2. A Meta História de Hayden White

Hayden White é um historiador norte-americano, ainda vivo, cujo trabalho pioneiro consiste na crítica historiográfica utilizando categorias e instrumentais teóricos típicos da teoria literária. O trabalho de Hayden White utilizado neste artigo é, basicamente, seu livro "*Meta-História - A imaginação Histórica do século XIX".*

O discurso histórico, como qualquer outro discurso, está inserido dentro de um processo de comunicação, de transmissão de uma mensagem específica, cujo sistema de enunciação é constituído por um enunciante (o historiador), um documento (indício do passado, ou o próprio fato histórico), um enunciado (o texto da História), um referente (contexto) e um receptor (o leitor). Observe-se que este raciocínio possui analogia com o *fazer* musical – o *enunciante* tem relação com o *intérprete*; o *documento* e o *enunciado*, com a obra, registrada pela partitura; o *referente*, o próprio contexto em que a obra foi produzida; e o *receptor*, a audiência, o público.

Hayden White analisou a estrutura do discurso histórico, estabelecendo uma correlação com a literatura, definindo o discurso histórico como uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa. Nesse sentido, a história, bem como a filosofia da história seriam a combinação de certa quantidade de dados, conceitos teóricos e uma estrutura narrativa. Sobre seus objetivos na obra supramencionada, o autor afirma:

> Um dos meus intuitos fundamentais, além daquele de identificar e interpretar as principais formas de consciência histórica na Europa oitocentista, é estabelecer os elementos inconfundivelmente poéticos presentes na historiografia e na filosofia da história em qualquer época que tenham sido postos em prática. Diz-se com frequência que a história é uma mescla de ciência e arte. Mas, conquanto recentes filósofos analíticos tenham conseguido aclarar até que ponto é possível considerar a história como uma modalidade de ciência, pouquíssima atenção tem sido dada a seus componentes artísticos. Através da exposição do solo linguístico em que se constituiu uma determinada ideia da história tento estabelecer a natureza inelutavelmente poética do trabalho histórico e especificar o elemento prefigurativo num relato histórico por meio do qual seus conceitos teóricos foram tacitamente sancionados.[1]

[1] WHITE, Hayden. **Meta-História: A imaginação Histórica do século XIX**. Tradução de José Laurêncio de Melo. 2º Ed. São Paulo: Editora da USP, 2008. p. 13.

Hayden White utiliza as categorias definidas por Northrop Frye, em seu livro *"Anatomy of Criticism"* - modos de elaboração de enredo: *Estória romanesca, Tragédia, Comédia e Sátira (deriva-se daí a Ironia).*

Um historiador qualquer é forçado a pôr em enredo todo o conjunto de estórias que compõem sua narrativa, enredo que assume uma forma de estória abrangente ou *arquetípica*. Se, nas ciências físicas, parece haver acordos de tempos em tempos entre seus praticantes sobre quais leis são aceitas entre eles, o mesmo não ocorre entre os historiadores. Assim sendo, as explicações históricas tomam por base, inevitavelmente, diferentes pressupostos meta-históricos acerca da natureza do campo histórico. As decisões por um ou outro pressuposto são assentadas em opiniões de caráter ético e, especificamente, ideológico.

Da mesma forma, podemos perceber que o intérprete, ou *performer* musical, faz várias escolhas ao abordar uma obra, construindo um determinado sentido para esta.

Ao explicar a sua teoria de classificação das formas estruturais das narrativas históricas, Hayden White definiu que os tropos, ou as figuras de linguagem metáfora, metonímia, sinédoque e ironia, apresentam a base para a análise da linguagem poética utilizada pelos historiadores.

A. **Metáfora** - A metáfora consiste em utilizar uma palavra ou uma expressão em lugar de outra, sem que haja uma relação real, mas em virtude da circunstância de que o nosso espírito as associa e depreende entre elas certas semelhanças. Exemplo: *Minha alma é uma estrada de terra que leva a lugar algum.* **Uma estrada de terra que leva a lugar algum** é, na frase acima, uma metáfora. Por trás do uso dessa expressão, há uma comparação subentendida: Minha alma é tão rústica, abandonada (e inútil) quanto uma estrada de terra que leva a lugar algum.

B. **Metonímia** - A metonímia consiste em empregar um termo no lugar de outro, havendo entre ambos estreita afinidade ou relação de sentido. Na realidade, Hayden White enfatiza nesta a Parte pelo todo: Várias pernas passavam apressadamente. (Várias pessoas passavam apressadamente.)

C. **Sinédoque** - é uma figura de linguagem, similar à metonímia e, às vezes, considerada apenas uma variação da mesma. Na verdade, trata-se da inclusão

ou contiguidade semântica existente entre dois nomes e que permite a substituição de um pelo outro.

D. **Ironia** - Consiste em dizer o contrário do que se pretende ou em satirizar, questionar certo tipo de pensamento com a intenção de ridicularizá-lo, ou ainda em ressaltar algum aspecto passível de crítica. *'Parece um anjinho aquele menino, briga com todos que estão por perto'.*

É importante observar que o livro de Hayden White foi escrito em 1973, e hoje em dia a Linguística tende a considerar que não se faz mais a distinção entre metonímia e sinédoque (emprego de um termo em lugar de outro), havendo entre ambos relação de extensão. Por ser mais abrangente, o conceito de metonímia prevalece sobre o de sinédoque.

Hayden White classifica os três primeiros tropos citados como ingênuos, por necessitarem crer na capacidade da linguagem para apreender a natureza das coisas em termos figurados. Em contraste com eles, o tropo da ironia consiste na auto anulação verbal. A ironia, assim, representa um estágio da consciência em que se reconhece a natureza problemática da própria linguagem; o alvo do enunciado irônico é afirmar tacitamente a negação do que no nível literal é afirmado positivamente, ou o inverso.

3. Relações entre a Retórica Musical de Cano e a Meta História de Hayden White

O objetivo principal deste artigo é relacionar os pressupostos teóricos de Cano, ao investigar a Retórica Musical do período barroco, com o instrumental desenvolvido por Hayden White em sua crítica historiográfica, trazendo assim, uma contribuição para a discussão acerca da Performance Musical. Tal contribuição parte, portanto, da visão de que há procedimentos análogos entre o intérprete ou *performer* musical e o historiador, pois ambos constroem um determinado tipo de *discurso.*

Anteriormente já foi sugerida uma analogia entre as categorias que definem o *fazer* histórico e o *fazer* musical, dentro de um processo de comunicação, de transmissão de uma mensagem específica.

Ora, Cano define muito bem em seu trabalho, como foi operacionalizada a ideia de Retórica, cunhada pelos gregos antigos, na Música Barroca. Desde a segunda metade do século XX, vários estudiosos da Música passaram a compreender essa visão como fundamental para entender qualquer obra musical, haja visto que os elementos norteadores da interpretação musical devem passar pelo entendimento do *contexto* da obra. Este contexto necessariamente possui diversos aspectos *retóricos* próprios da época em que a obra foi concebida, mas também são inalcançáveis em sua totalidade, haja visto que a natureza da própria obra, salvo quando produzida contemporaneamente, reside na investigação histórica acerca desta.

Hayden White traz instrumentais para a crítica historiográfica retirados da teoria literária e da Linguística. Aproxima o *fazer* histórico do *fazer* literário, na medida em que o historiador necessariamente constrói um texto, para comunicar suas investigações, e este texto necessariamente é uma forma de *narrativa*, assim como a Literatura.

Ambos os autores, portanto, valem-se de instrumentais teóricos a princípio alheios à natureza específica de seu campo de investigação (para Cano, a Música; para Hayden White, a História). No entanto, tais instrumentais teóricos, em ambos os casos, contribuem enormemente para a compreensão ampliada de seus campos.

O que ressalta aos olhos, quando ambos autores são colocados lado a lado, é a percepção de que a Música possui claramente uma relação com a História, e ambas, com a narrativa Literária, na medida em que o músico, para interpretar uma peça, seja ela barroca, clássica, romântica ou mesmo contemporânea, tem de necessariamente investigar o *contexto* em que tal obra foi concebida, e os elementos musicais *extrínsecos* à partitura, ou seja, os elementos retóricos que constituem a narrativa musical *intrínseca* à peça. Bem como o historiador remete-se ao *contexto histórico*, objeto de sua pesquisa, e organiza os fatos e documentos dentro de uma *narrativa*, visando esclarecer como determinado processo histórico se deu.

Faz-se necessário atentar, também, para o fato de que toda obra musical, bem como uma obra histórica ou literária, possui uma relação com seu tempo e com o passado, pois toda linguagem é resultado, em parte, daquilo que se *imagina* como

passado, e daquilo que se *cria* no presente. Em outras palavras, referindo-se especificamente à música, esta só existe como criação, no tempo presente. Afinal, ela apenas se realiza (em que pesem as gravações) no momento da audição. Da mesma forma, a obra histórica ou literária só tem sentido quando há um receptor, ou, se preferir, um leitor, para que sejam realizadas.

Assim sendo, percebe-se o elo estreito entre a crítica historiográfica de Hayden White e a Retórica Musical de Cano, na medida em que ambos veem no historiador e no músico o objetivo de convencer seus públicos de seus argumentos, construindo uma narrativa, ou escolhendo elementos retóricos para tal.

4. Bass Colors – uma peça 'work in progress'

Como forma de operacionalizar a relação entre os conceitos acima descritos, o autor do presente artigo vem desenvolvendo um experimento em Performance Musical em uma peça para Contrabaixo, Live-Electronics e Vídeo, denominada "Bass Colors".

Trata-se não de uma composição, considerando-se o termo dentro de seu sentido tradicional, mas, antes, de uma 'colagem' de trechos de peças para Contrabaixo, trechos de vídeos a respeito do instrumento, interligados pela utilização de um programa de Produção Musical denominado *Ableton Live*. Portanto, o termo 'work in progress' mostra-se mais adequado, pois a peça não está 'concluída', e é de sua própria natureza tal inconclusão.

A preparação e realização da Performance ao contrabaixo, investigando aplicabilidades do programa de Produção musical *Ableton Live* constitui o objeto de pesquisa do autor.

A peça *Bass Colors* é uma proposta de improviso ao contrabaixo e Live – Electronics (utilizando o *Ableton Live)* a partir de quatro vídeos que versam sobre o contrabaixo acústico. *Bass Colors* cita trechos de peças ou excertos orquestrais que fazem parte do repertório do instrumento. Quais sejam: O *Scherzo* da 5ª Sinfonia de Beethoven, o solo do início do 3º Movimento da 1ª Sinfonia de Mahler, *Reverie,* de Giovanni Bottesini e *Kinderspiel*, quarteto de contrabaixos de Betram Turetzky.

Os vídeos são de licença padrão do *Youtube.com,* portanto, de domínio

público, a saber – entrevista de Ludwig Streicher (ícone da Escola Austríaca no século XX), *String Instruments: Double Bass History & Characteristics,* de Lennon Leppert e excertos do texto e peça de Patrick Süskind, *O Contrabaixo.*

Toda a proposta de Bass Colors está baseada em princípios retóricos, pois se encaixa nos conceitos descritos acima. Mas também é uma narrativa audiovisual, que, ao combinar-se com os vídeos e desconstruir os trechos das obras de Beethoven, Mahler, Bottesini e Turetzky, atua dentro do campo da Ironia, descrita por Hayden White.

Pensando nos princípios retóricos de Cano, Bass Colors combina diversas técnicas tradicionais e técnicas estendidas do Contrabaixo, aliadas a efeitos sonoros produzidos a partir do programa *Ableton Live*, com o intuito de conduzir a atenção da audiência. Assim, o ouvinte é levado constantemente a questionar-se sobre sua percepção a respeito do som do instrumento, já que há a manipulação timbrística deste, seja através de uma técnica estendida, como *col legno* ou *sul ponticelo*, ou através de efeitos manipulados em tempo real pelo intérprete.

A peça é uma construção narrativa sob forma irônica, nos moldes de Hayden White, pois além de construir-se a partir de vídeos que versam sobre o Contrabaixo, também desconstroem trechos dos autores supracitados, retirando tais trechos de seu *contexto* original, reorganizando-os em uma proposta de improviso. Há, portanto, a deliberada intenção de provocar a audiência, levando a uma visão crítica sobre o instrumento, nem sempre conhecido da plateia, e que não raro, causa curiosidade e estranhamento nesta.

A inserção de trechos da peça de teatro “O Contrabaixo”, de Patrick Süskind, sob a forma de um vídeo produzido em Portugal, e que inverte o sexo do personagem principal (originalmente um homem), carrega um profundo sentido satírico. O texto de Süskind é todo montado dentro deste modo, já que evidencia uma relação de amor e ódio, do personagem com o instrumento.

Bass Colors coloca em discussão a relação do *performer* com a Retórica Musical, na medida em que este tem profunda liberdade de escolha de elementos sonoros para conduzir a atenção da plateia. Também discute a relação compositor-intérprete, já que se trata de desconstruir e improvisar sobre trechos de peças ou excertos de compositores muitas vezes considerados quase ‘intocáveis’, dentro do

ambiente musical. A peça possui um espírito narrativo satírico, irônico, na medida em que combina vários elementos artísticos diferentes, para desconstruí-los e reorganizá-los livremente.

5. Elementos constituintes da peça 'Bass Colors'

Para que fique mais claro ao leitor a proposta de operacionalização dos conceitos aqui relacionados, seguem-se os trechos das peças e excertos orquestrais escolhidos, bem como figuras e explanações sobre efeitos construídos dentro do programa *Ableton Live*.

5.1. Trechos musicais constituintes de Bass Colors

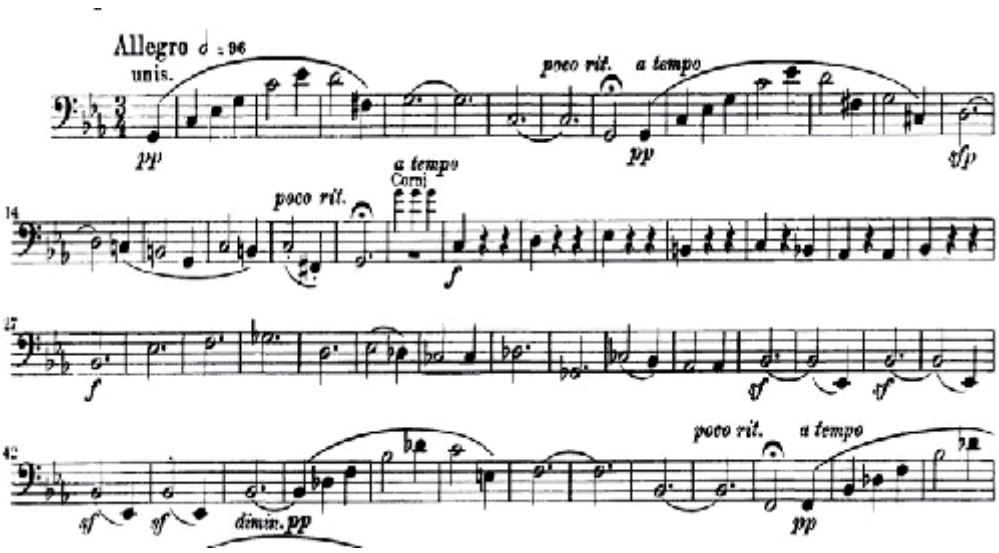


Fig. 1 – Ludwig Van Beethoven: *Scherzo* da 5ª Sinfonia.
Fonte:imslp.org

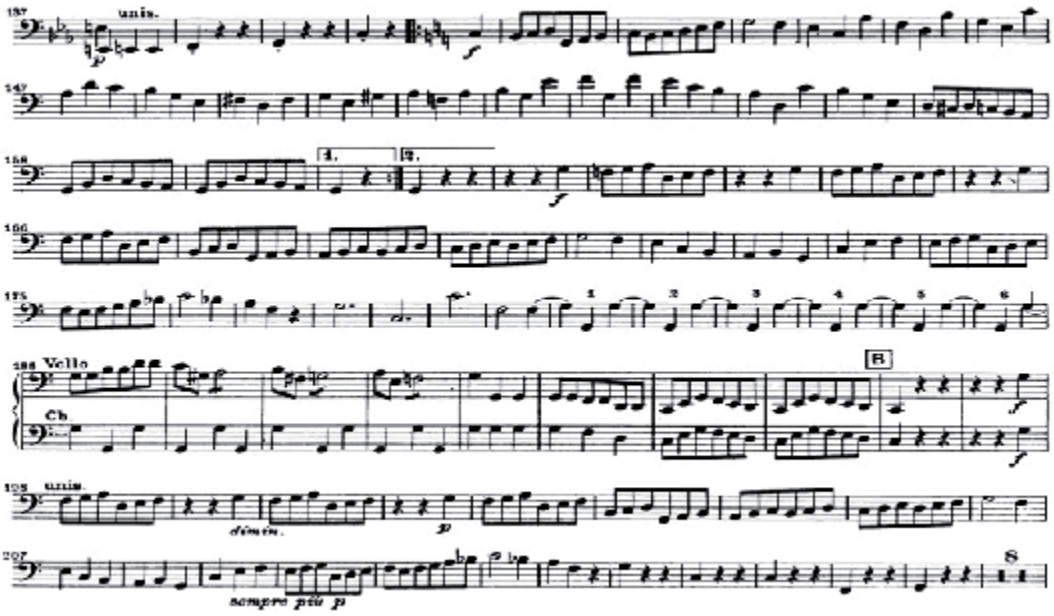


Fig. 2 – Ludwig Van Beethoven: *Scherzo* da 5ª Sinfonia.
Fonte: imslp.org

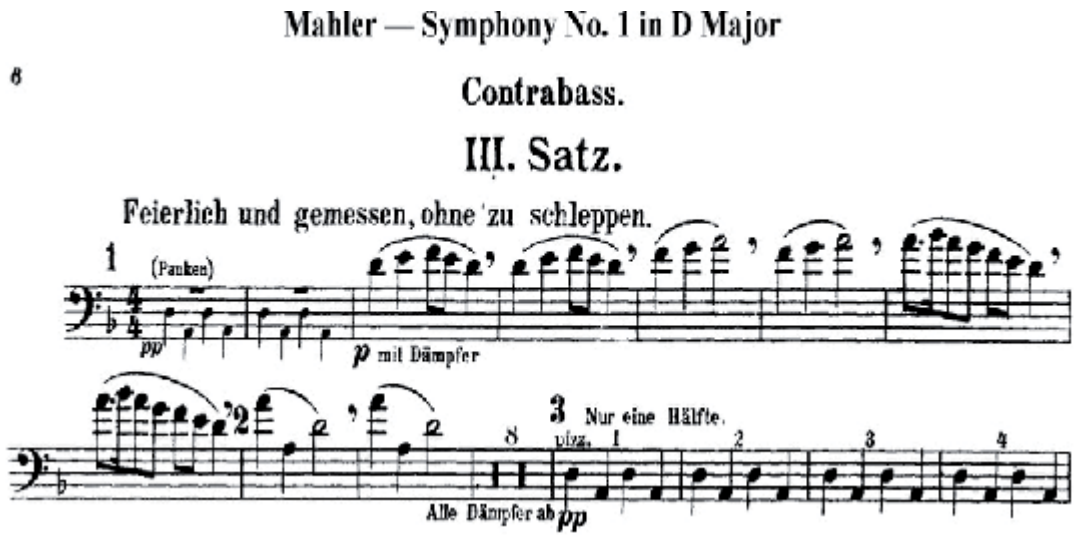


Fig. 3 – Mahler: Solo do 3º movimento da Sinfonia nº 1
Fonte: imslp.org

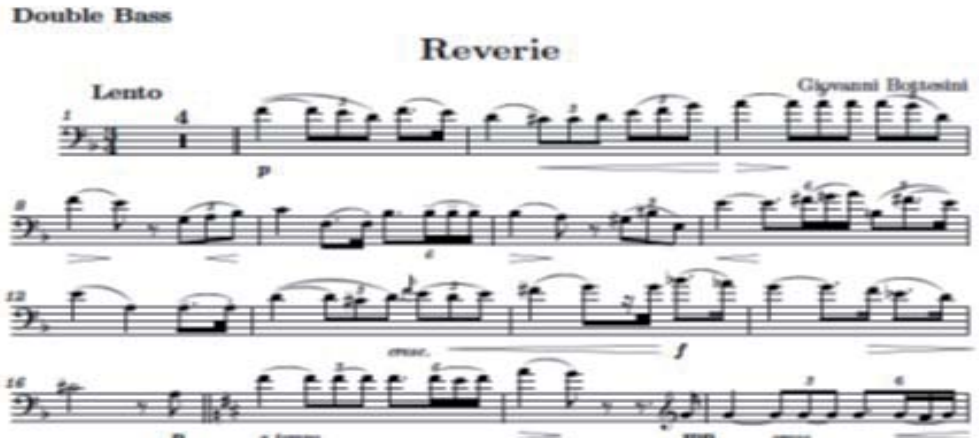


Fig. 4 – Reverie: Giovanni Bottesini
Fonte: imslp.org

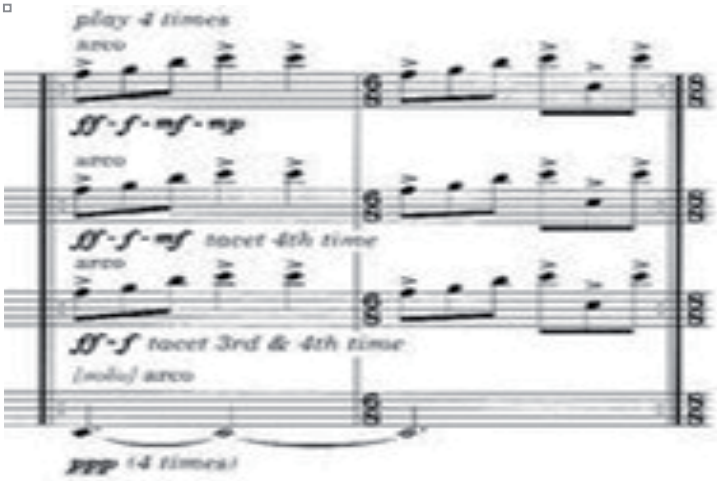


Fig. 5 – Kinderspiel: Bertram Turetzky
Fonte: Elcan-Vogel Inc.

5.2. Ableton Live – interfaces e efeitos

Fig. 6 – Interface vertical do Ableton Live – permite a construção de *loops* em tempo real e de modo intuitivo. Esta é a interface utilizada na peça Bass Colors.
Fonte: fotografada pelo autor do artigo.

Fig. 7 – Interface horizontal do Ableton Live – permite a produção musical da mesma forma que outros programas. Trata-se de uma gravação *multipista*, ou seja, gravar vários instrumentos em canais diferentes.
Fonte: fotografada pelo autor do artigo.

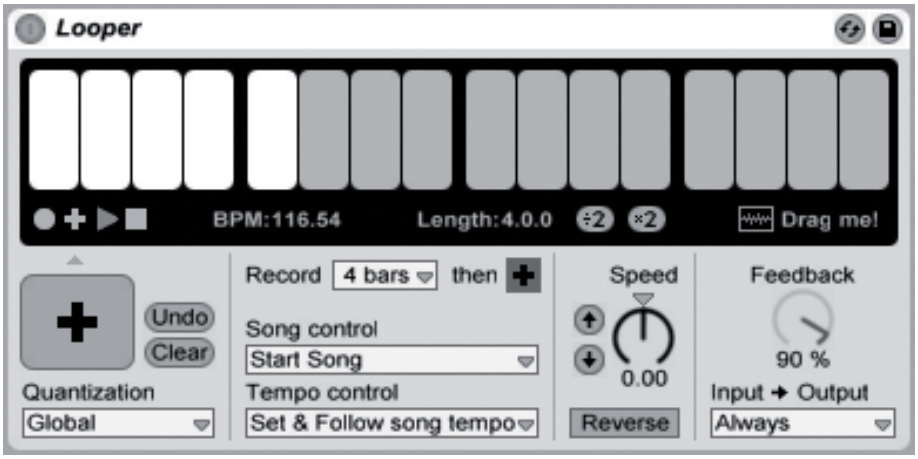


Fig. 8 – Dispositivo Looper: Permite fazer *loops* sem metrônomo, favorecendo flutuações de tempo.
Fonte: fotografado pelo autor do artigo.

Fig. 9 – Dispositivo *Grain Delay* - Customizável, manipula parâmetros do som como frequência, altura, quantidade de efeito desejável, sincronização com o sinal de entrada e *feedback.*
Fonte: fotografada pelo autor do artigo.

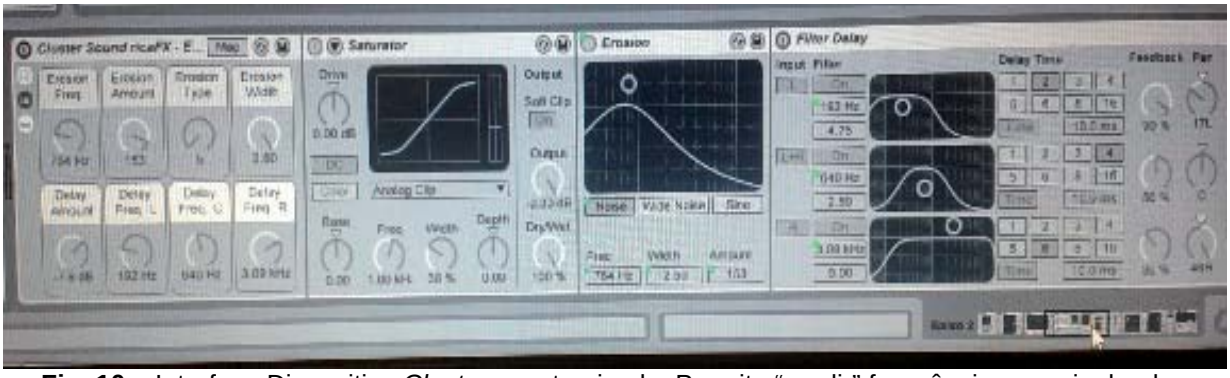


Fig. 10 – Interface Dispositivo *Cluster* - customizado; Permite "erodir" frequências, manipulando ondas sonoras, através de curvas de filtro e saturação sonora.
Fonte: fotografado pelo autor do artigo.

Fig. 11 – Dispositivo Customizável – *Octave* + *Six,* é um Oscilador , permite manipular frequências, o alcance destas frequências manipuladas, tipo de onda sonora, profundidade do efeito e ataque da nota.
Fonte: fotografado pelo autor do artigo.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. *Execução/Interpretação musical*. Per Musi. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 16-24

CANO, R. L. *Musica y Retorica en el Barroco*. Universidad Nacional Autónoma de Mexico. 2000

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1957.

BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WHITE, Hayden. *A Imaginação Histórica do Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. (Primeira edição de 1973: Metahistory: the historical imagination in nineteenth century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press).

Sobre o Ableton Live

<https://www.ableton.com/>. (Acesso em julho de 2015.)

Vídeos

Entrevista com Ludwig Streicher: <https://www.youtube.com/watch?V=swzoxapuwoi&index=33&list=WL>. (Acesso em julho de 2015.)

Patrick Süsskind: Der Kontrabass Double Meets Bass: <https://www.youtube.com/watch?v=eolFzH4Ijo4&list=WL&index=126>. (Acesso em julho de 2015.)

String Instruments: Double Bass History & Characteristics: <https://www.youtube.com/watch?v=l932TnpmVQc&list=WL&index=125>. (Acesso em julho de 2015.)

O Contrabaixo: <https://www.youtube.com/watch?v=eKJu8c3r0jM>. (Acesso em julho de 2015.)

Ricardo Bigio

Mestrando em Música na UNESP (Performance em Contrabaixo), sob orientação de Sônia Ray. Vem trabalhando com repertório autoral, produção musical, trilhas para vídeos e curtas-metragens, performances, concertos junto a orquestras, além de recitais solo.

ACHEI!
O USO DE FOTOGRAFIAS ENCONTRADAS NA INTERNET NO PROCESSO CRIATIVO DE ANA ELISA EGREJA

Priscilla de Paula Pessoa
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - priscillapessoa@gmail.com

RESUMO
O presente artigo faz parte da pesquisa "Processos criativos na pintura contemporânea teoria e prática", que desenvolvo na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul; neste recorte, realiza-se uma reflexão sobre o uso de fotografias encontradas na internet no processo criativo da pintora contemporânea brasileira Ana Elisa Egreja, norteada pelos registros gerados pela artista sobre a produção de suas pinturas. Relaciona-se também sua estratégia com outros processos semelhantes na História da Arte.

PALAVRAS-CHAVE
Processo Criativo. Pintura Contemporânea. Fotografia. Ana Elisa Egreja.

ABSTRACT
This article is part of the research "Creative processes in brazilian contemporary painting: theory and practice", which I develop at the Universidade Federal do Mato Grosso do Sul; this cut is a brief reflection about the use of photographs found on the Internet in the creative process of the brazilian contemporary painter Ana Elisa Egreja, guided by the records generated by the artist about the production of her paintings. It relates also her strategy with other similar processes in Art History.

KEYWORDS
Creative Process. Contemporary Painting. Photograph. Ana Elisa Egreja.

1. Ana Elisa Egreja

Pintores figurativos invariavelmente tomam como referência imagens, seja pela observação direta (a partir do objeto em si) ou indireta (a partir de uma representação imagética do objeto). A escolha e arranjo da referência é ponto crucial no processo criativo de artistas de todos os tempos, pois define muito do que será a visualidade da obra; neste estágio da criação, artistas brasileiros recentes têm constantemente lançado mão de fotografias.

> De todo modo, são pintadas cenas a partir de fotografias vernaculares, imagens retradas de jornais, de fotógrafos famosos, da internet. Tal caminho parece ser acompanhado por artistas que releem os gêneros consagrados da pintura. [...] Tudo isso é apropriado como repertório. Uma das questões fortes que aparece aqui de maneira generalizada surge, portanto, a partir de esquemas de imagem consagrados e reconhecíveis. (MESQUITA, 2012: p. 271)

Para citarmos apenas pintores brasileiros atuantes no século XXI, temos Rafael Carneiro, Ana Prata, Marina Rheingantz, Tiago Tebet, Tatiana Blass, Rodrigo Bivar, Cristina Canale, Luis Zerbini, Eduardo Beliner, Mariana Palma, entre tantos outros que adotam fotografias como referência visual. Nesta vertente encaixa-se também a jovem artista brasileira Ana Elisa Egreja, tomada neste artigo como exemplo desta prática recorrente entre pintores que têm hoje à sua disposição na internet[1] uma quantidade praticamente infinita de fotografias das quais podem apropriar-se e utilizar como referência em sua produção.

Egreja está presente em qualquer levantamento que pretenda dar conta da emergente pintura brasileira, tendo participado de importantes exposições individuais e coletivas[2] nos últimos dez anos; para introduzir a jovem artista, apresenta-se uma sucinta descrição de sua trajetória:

> Ana Elisa Egreja nasceu em 1983, em São Paulo, onde vive e trabalha. A partir de 2005 cursou Artes Plásticas na FAAP-SP, onde foi aluna de Paulo Pasta e decidiu dedicar-se à pintura. Com colegas da faculdade, fez parte do grupo 2000e8, que se lançou em uma coletiva de pintura, merecendo amplo destaque da imprensa em 2008. Em seus trabalhos, a artista explora padrões decorativos em composições caracterizadas pelo excesso de elementos. Animais e objetos e, por vezes, uma flora ornamental preenchem a superfície da tela em um tratamento hiper-realista. (BENTO, 2012: p. 32)

Em sua série de pinturas intitulada *Casas abandonadas* (iniciada em 2011 e ainda em andamento), apresenta ambientes onde diz “querer sempre estar” (EGREJA, 2012); cria um universo em cada tela, (como a reproduzida na fig. 01), nas quais pinta lugares ao mesmo tempo fantásticos e estranhos, repletos de elementos aparentemente desconexos, mas que interagem sob a batuta da cor predominante. O ponto de partida para as pinturas são referências fotográficas de ambientes localizados nos mais diversos países e períodos históricos, encontradas por ela em suas buscas na internet:

---

[1] A internet é um sistema de redes de computadores interconectadas de proporções mundiais (DIZARD, 2000, p. 24). Obtida uma conexão, o sistema permite a transferência de imagens entre computadores.

[2] Entre suas exposições destacam-se as individuais na Galeria Fortes Vilaça (São Paulo - 2010), na Temporada de Projetos Paço das Artes (São Paulo 2010), na Galeria Leme (São Paulo - 2013), e entre as coletivas, detaca-se *Seven Artists from São Paulo*, CAB Contemporary Art, Bruxelas (2012); *Os Dez Primeiros Anos*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2011) e *Vestígios de Brasilidade*, Recife, Brasil (2011). Tais informações, bem como o currículo completo da artista estão na página sobre a artista no site da galeria que a representa, disponível em: <http://galerialeme.com/artist/ana-elisa-egreja-2/?section=bio>. Acesso em 21 de jul. 2015.

Fig. 01 – *Poça.* Ana Elisa Egreja. Óleo s/tela. 200 x 300 cm. 2011. Coleção Particular.
Fonte: Disponível em <http://galerialeme.com/artist/ana-elisa-egreja-2/>. Acesso em: 22 jul. 2015.

> Fotografias de casas abandonadas foram ocupando meu projeto e eu resolvi contar a história que eu queria que tivesse acontecido nessas casas, através dos possíveis rastros deixados: adesivos, objetos de decoração, brinquedos, animais. (EGREJA, 2012)

A relação entre fotografias e pinturas é intensa no trabalho de Egreja; com isto, a artista insere-se não apenas em uma tendência entre pintores figurativos contemporâneos, mas em uma longa tradição dentro da História da Arte, como veremos a seguir, numa breve revisão sobre alguns momentos em que a fotografia serviu de referência para pintores. Ressalta-se que não há a intenção de abranger a totalidade desta relação (isto demandaria um estudo inteiro), apenas apresentam-se alguns recortes que podem ajudar a definir o lugar de Egreja entre artistas que fizeram uso desta estratégia em seus processos criativos.

2. Reinventando uma tradição

Desde que, no século XV, os pintores europeus retomaram a ambição grega do naturalismo, iniciou-se a busca por métodos de reproduzir nas telas e paredes uma “ilusão convincente das coisas do mundo” (OSBORNE,1976, p. 54) ; dentre tais

métodos, aponta-se para o uso recorrente de câmeras escuras[3]. Foram poucos os artistas que registraram, nos documentos que produziram sobre seus processos criativos, o uso desta estratégia. Todavia, apesar da carência de depoimentos da época, estudos como o de Hockney (2001) apontam para essa relação antiga entre imagem projetada e imagem pintada: segundo o autor, gênios da pintura como Jean Van Eyck (c. 1390 - 1441) Caravaggio (1571-1610) e Johannes Vermeer (1632-1675) teriam utilizado tal expediente para facilitar e tornar mais verossímil a passagem entre o que se vê e o que se pinta, ou seja, entre referência visual e obra.

Assumindo esta teoria como sendo verdadeira, resta a dúvida: por que o uso da câmera escura era mantido em segredo pelos citados artistas e por tantos outros entre os séculos XV e XIX? As suposições que Hockney formula em *O Conhecimento Secreto*, com as quais concordo, apontam para a hipótese de que os artistas escondiam sua maneira de captar e fixar a referência imagética para resguardar seus métodos e proteger-se da concorrência com outros artistas (que era muito acirrada) e mesmo dos perigos da Inquisição.

> Na aurora da Renascença, as habilidades dos vários ofícios e profissões eram propriedade coletiva dos seus praticantes. As guildas muitas vezes protegiam com unhas e dentes a perícia local, sobretudo se esta fosse o fundamento da sua prosperidade. Hoje, as indústrias de alta tecnologia protegem seu know-how com acordos draconianos de não divulgação. Não foi muito o que mudou! Para algo aparentemente tão mágico como uma projeção havia outras razões para sigilo [...] Cento e cinquenta anos antes de Van Eyck os conservadores da Igreja haviam tornado essa cautela obrigatória, sob pena de excomunhão ou pior. (HOCKNEY, 2001:p.216)

Já o uso de fotografias propriamente ditas[4] como referência visual durante o processo criativo de pinturas remonta a meados do século XIX, marcando a convergência entre a invenção do novo processo de produção de imagens e as novas propostas dos pintores, que culminariam com a ruptura com a tradição característica do século XX. Na década de 1850 Gustave Courbet (1819-1877) já

[3] De acordo com Hockney (2001), a câmera escura consiste num espaço fechado (uma caixa ou mesmo um quarto) onde há um buraco, por vezes dotado de lente, pelo qual a luz externa passa e atinge o interior, em cuja superfície a imagem invertida é reproduzida; em seu conceito está a base para a invenção da fotografia. O artista enxerga a projeção do objeto original e pode passar o lápis ou pincel por cima da imagem que vê, desenhando-a num suporte.

[4] Durante a primeira metade do séc. XIX descobrem-se diversos métodos fixadores das imagens ópticas, através de processos químicos; tal imagem fixada passa a ser comumente chamada de fotografia e a primeira de que se tem notícia, de acordo com Argan (2006) data de 1826 e foi produzida pelo francês Joseph Nicéphore Niépce.

costumava “transpor para a pintura imagens extraídas de fotografias” (ARGAN, 2006, p.81); Mais tarde, “Manet e Degas pensavam o instantâneo fotográfico e seus enquadramentos” (MESQUITA, 2012: p.271).

O uso recorrente de fotografias (sejam de sua autoria ou de outros fotógrafos) como referência imagética por Edgar Degas (1834 – 1917), pode ser vastamente comprovado pela comparação entre diversas fotografias encontradas nos pertences do autor e obras nas quais se percebem os ecos destas imagens, como pode ser observado nas figs. 02 e 03.

Fig. 02 – *Depois do Banho.* Edgar Degas. Óleo s/tela. 89x 116 cm. 1896. Philadelphia Museum of Art. Fonte: Disponível em < http://artmuseum.princeton.edu/fr/cezanne-modernite/degas/apres-bain-femme-sessuyant>. Acesso em: 22 jun. 2015.

Fig. 03 – *Depois do Banho.* Edgar Degas. Impressão em gelatina de prata. 1896. Museu J. Paul Getty, Los Angeles.
Fonte: Disponível em < http://www.getty.edu/art/collection/objects/40541/edgar-degas-after-the-bath-woman-drying-her-back-french-1896/?artview=dor59182>. Acesso em: 22 jun. 2015.

Nota-se na comparação das imagens acima que Degas usa como referência para sua pintura apenas a figura da banhista, “montando-a” sobre um cenário baseado em outra referência, que desconhecemos. E há também o fato da fotografia ser em preto e branco e a pintura, em cores, o que faz da fotografia uma base mais anatômica e de iluminação, ficando outros elementos da pintura fora do seu alcance referencial. Partindo destas imagens, precebe-se que o artista, contemporâneo aos primórdios da fotografia, não submete-se ao seu fascínio e não limita-se a transpor o que vê impresso tal e qual para a tela, mas entende a imagem como uma referência que é parte do seu processo criativo e a ele serve, e não o contrário.

Ainda no século XIX, comparações semelhantes podem ser feitas sobre referenciais fotográficos que serviram a artistas como Jean-Auguste Ingres (1780-1867), Paul Cézanne (1839 - 1906), Paul Gauguin (1848-1903) e Tolouse Lautrec (1864-1901). Em todos os casos, além da mesma liberdade em relação à imagem de base notada no exemplo de Degas, vale também registrar que as fotografias não foram destruídas pelos artistas; pelo contrário, muitas vezes foram guardadas por eles mesmos, o que demonstra que manter o segredo guardado à sete chaves pelos predecessores usuários das câmeras escuras já não preocupava essa geração. Ainda falando dos artistas da virada, outro ponto importante a salientar (de modo a relacioná-los com a artista brasileira cuja obra é objeto deste artigo) é o fato das fotografias não serem, no mais das vezes, buscadas, mas, outrossim, encontradas ao acaso ou produzidas à seu pedido, como no caso de Ingres, registrado no depoimento do jornalista Eugéne Mirecourt, contemporâneo dele:

> Nadar é o único fotógrafo a quem ele envia pessoas de quem ele quer ter uma perfeita semelhança. As fotografias de Nadar são tão esplendidamente exatas que o senhor Ingres, com o auxílio delas, compões os mais admiráveis retratos sem nenhuma necessidade da presença do original (HOCKNEY, 2001, p. 16)

Na primeira metade do séc. XX o rompimento com os temas clássicos da pintura vem acompanhado no mais das vezes pela superação das tentativas de representação ilusionística. Segundo Greenberg (1986), a maior premissa da pintura moderna é a de que ela deve mostrar os limites e os meios da própria pintura, comportando-se assim, em detrimento da narrativa. Nesse período a fotografia ainda serve de referência no processo criativo de artistas das vanguardas futuristas e

cubistas, entre outras, mas seu papel é muito mais de apoiar a desconstrução do real do que o de auxiliar sua apreensão.

Por exemplo, a sede de artistas futuristas por representar dinamismo e simultaneidade num espaço pictórico bidimensional é por vezes inspirada – se não intermediada – por cronofotografias, e o resultado são pinturas em que sobrepõe "fases sucessivas de movimento umas nas outras, como na exposição múltipla da fotografia" (JANSON, 2001, p.968). Na cronofotografia a imagem do corpo era registrada em diferentes posições em sequência, permitindo visualizar o deslocamento em distintos momentos no tempo. De acordo com Machado (2007), a pintura *Nu descendo a escada,* de Marcel Duchamp, usa como referência a técnica da cronofotografia.

Ainda dentro da primeira metade do século XX, há de se ressaltar a prática da colagem de fotografias (entre outros recortes) em pinturas cubistas, dadaístas, surrealistas e da *Pop Art*; nestes casos, as fotografias não servem de referência para a produção de pinturas: são elas mesmas inseridas no espaço plano da tela, antes domínio absoluto do pictórico na arte.

Mas nem só de rupturas com a representação ilusionística se fez a pintura do século XX. "Em torno da década de 1930, alguns artistas modernos quiseram voltar ao passado. Resolveram pintar as figuras da maneira como elas eram feitas antes das vanguardas." (MESQUITA, 2012: p. 270). Desde então, mesmo sem o mesmo estrondo das vanguardas, alguns movimentos (como a Nova Objetividade e o Realismo Socialista), além de artistas isolados como Edward Hopper (1882 - 1967) e Lucian Freud (1922 – 2011), no decorrer do século cultivaram a proximidade entre o que se vê e o que se pinta. No que tange especificamente ao uso da fotografia como referência, destaco a tendência hiper-realista na pintura, que irradia-se a partir dos EUA da década de 1960 e tem ecos ainda hoje. Nela, o artista ambiciona atingir a imagem em sua máxima clareza objetiva e há algumas premissas para se considerar uma obra como hiper-realista: o uso exclusivo da fotografia para coletar informação; o uso de recursos mecânicos ou semimecânicos para transferir a informação para a tela; a habilidade do artista para fazer com que a pintura se pareça com uma fotografia. (MEISEL, 1980).

Apesar de cair imensamente no gosto de colecionadores e de ser hoje vastamente difundida em postagens de redes sociais virtuais (como ocorre com a

obra reproduzida na fig. 04), a pintura dos hiper-realistas teve críticos ferrenhos, como Argan (1974 apud Fabris, 2013: p. 238), que afirma que “a literalidade da imagem, elaborada de maneira puramente técnica e segundo uma técnica convencional, paralisa na origem todo possível movimento da imaginação”. Sem entrar no mérito da análise crítica dos métodos e resultados da pintura, o fato é que nunca antes dos hiper-realistas o papel da fotografia como referência foi tão explícito (tanto que outra denominação da tendência é *fotorrealismo*).

Fig. 04 – *Koi.* Alissa Monks. Óleo s/ tela. 142 x 213 cm. Coleção Particular.
Fonte: Disponível em <http://alyssamonks.com>. Acesso em: 22 jun. 2015.

Fecha-se assim o ciclo deste parêntese histórico, iniciado e encerrado relatando-se os extemos da vontade de artistas do século XV e do século XX de aproximar-se daquilo que enxergam, usando câmeras e seus desdobramentos para produzir referências que sirvam ao seu processo criativo. Tal qual Ana Elisa Egreja.

3. Ana Elisa Egreja e a internet: recortes e colagens

O estudo do processo criativo feito a partir dos registros gerados pelo artista sobre a produção de sua obra está embasado na chamada *Crítica Genética,*

abordagem utilizada no presente artigo. De origem francesa, o termo[5] refere-se à linha investigativa que pretende indagar a obra de arte a partir de sua gênese. Segundo Salles (2004) documentos do processo são todo tipo de vestígio (registros visuais, textos, entrevistas, etc.) deixado pelo artista durante e após o processo de criação de uma obra ou de um conjunto delas; na relação entre os registros e a obra entregue ao público, encontramos o pensamento em processo. Na investigação sobre a produção de Egreja trabalhei exclusivamente com registros recentes deixados pela artista em diversas entrevistas concedidas a jornalistas e escritores.

Começa-se assim pelo próprio fato de existirem tais registros, encontrados com certa facilidade em livros, jornais e na própria internet, o que significa que, diferentemente dos artistas que há séculos atrás escondiam seus métodos de obter referência visual utilizando a câmera escura, a pintora fala abertamente e sem nenhum pudor de sua relação com a fotografia e do uso da internet como mecanismo de busca dessas referências visuais. Ao definir sua obra, Egreja (2011) afirma que pinta "mundos inventados, dentro do gênero pintura de interior". Ainda na mesma entrevista, descreve como geralmente encaminha seu processo criativo:

> Faço um trabalho descritivo que acontece em duas etapas. A primeira é a construção do que pintar. Faço colagens de imagens de casas, animais e objetos vindas da internet e as manipulo no *Photoshop* para construir mundos imaginários, cenários oníricos que muitas vezes, na passagem para pintura, viram cenas *freaks*, seja pela luz desconexa, seja pela aparente falta de ligação entre as partes. [...] Na pintura os códigos mudam e um novo desafio começa. Procuro dar a cada elemento pintado um tratamento diferente, de acordo com a "importância" que eu quero dar a ele na cena [...] É, ao mesmo tempo, um processo livre e se, durante o andamento de uma pintura fico a fim de pintar uma tartaruga, por exemplo, e ela não "cabe" na cena, decido fazer uma próxima pintura com tartaruga, montando todo um ambiente ideal para ela... E assim vai.

Partindo da divisão do trabalho em duas etapas descrita pela artista, abordo especificamente a primeira, composta: pelo procedimento de busca de fotografias na internet; pela produção de colagens; e pela passagem da fotografia à tela.

Egreja (2013, p.09) fala de dois tipos de buscas por referências fotográficas que realiza na internet: uma aleatória e constante, atrás de imagens que pode vir a usar um dia; e outra direcionada a algum elemento específico que gostaria de

[5] Inicialmente ligado à literatura, este termo é hoje aplicado para discutir o processo criativo em outras manifestações artísticas.

reproduzir numa obra em fase de planejamento. No mesmo depoimento, afirma que raramente produz suas próprias fotografias. No trecho a seguir ela reafirma a importância das buscas em seu processo e explica a maneira como cataloga suas referências:

> No meu trabalho, praticamente tudo vem da internet, quando eu não estou pintando estou pesquisando imagens digitais. Então sempre estou buscando imagens que me interessam por meio de um tema, uma palavra-chave. Vou separando em pastas no meu computador – por exemplo, pastas de cadeiras, de mesas, de lustres. [...] É como um catálogo digital de coisas que eu possa vir a utilizar um dia. (EGREJA, 2013, p. 09)

É como se a artista substituísse o "olhar para o mundo" pelo "olhar para o mundo através da janela da internet". Não pinta as coisas que vê ao seu redor, na cidade de São Paulo – tais coisas parecem nem mesmo interessar-lhe - mas sim elementos retirados do mundo virtual, captados por câmeras fotográficas manejadas por alguém cuja identidade não importa e publicados por alguém cuja identidade importa menos ainda. Sobre a busca de referências para as pinturas da série *Casas Abandonadas* (ver fig. 01), Egreja (2013: p.09) explica que:

> [...] quando punha no *Google Images* "*abandoned houses"* ou "casas abandonadas", em português, espanhol ou em outras línguas, vinham imagens que me interessavam, como se a partir daquelas fotos eu pudesse restaurar as casas à minha maneira. [...] parto dessas fotos que alguém tirou de uma casa em demolição ou vazia e incluo ali meu sofá, meu lustre etc.

Assim, a construção das narrativas começa ainda na busca pelas imagens e pode tomar rumos inesperados na medida em que a artista diz que sempre quer contar uma história que não sabe qual é (EGREJA, 2012). Quando Egreja (2013: p. 33) fala sobre os rumos da pesquisa de referências para a tela *Bar Flutuante* (fig. 05), a descrição das buscas na internet se revela bastante aberta em relação ao primeiro instante do processo criativo, no caso, apenas a escolha da cor verde:

> Pesquisando para fazer a tela *Bar Flutuante* encontrei um ambiente japonês com tatame vermelho e janelinhas típicas desses lugares, mas eu quis que fosse verde. [...] Então fui procurar um rio e achei uma foto linda de uma paisagem amazônica. Decidi colocar um bar flutuante porque estou com vontade de pintar um luminoso. E as janelas japonesas opacas viraram inteiras de vidros martelados.

Concluído o processo de busca de fotografias na internet e já tendo escolhido as referências para a pintura, a artista realiza antes montagens com os elementos selecionados, utilizando as fotografias para compor suas cenas; é um pensamento conceitualmente semelhante ao dos artistas modernos já citados, talvez por issoesmo Egreja também o chame de colagem.

Fig. 05 – *Bar Flutuante.* Ana Elisa Egreja. Óleo s/ tela. 200 x 260 cm. Coleção Particular. Fonte: Disponível em < http://galerialeme.com/artist/ana-elisa-egreja-2/ >. Acesso em: 22 jun. 2015.

Mas, diferentemente de cubistas, por exemplo, que colavam seus recortes diretamente na tela e construíam com eles suas narrativas na medida em que iam fixando - literalmente com cola – seus elementos, Egreja monta seu arranjo no programa *Adobe Photoshop*[6]. Ela conta que nem sempre foi este o método e que no início da carreira as colagens (não de fotografias, mas de tecidos) eram literais:

> Eu colava tecido na tela e pintava em cima, ficava tudo meio grosseiro, mas era o começo de um pensamento que existe até hoje na minha pintura. Depois de muitas colagens literais um dia percebi que o que me interessava era reproduzir a textura e o padrão do tecido na tela. (EGREJA, 2013, p. 24)

Quando deixou de lado a colagem de tecidos, a partir de 2006, a artista passou então a trabalhar com dois elementos em suas telas: um fundo simulando tecido e a figura de animais, como na fig. 06. Mas, é a partir do momento em que

[6] Programa de computador utilizado para editar imagens bidimensionais.

decide pintar perspectivas que inicia as colagens digitais: “Quando deixei de querer o padrão como fundo infinito e quis pintá-lo seguindo a perspectiva do chão, precisei montar o projeto no computador” (EGREJA, 2013: p.24)

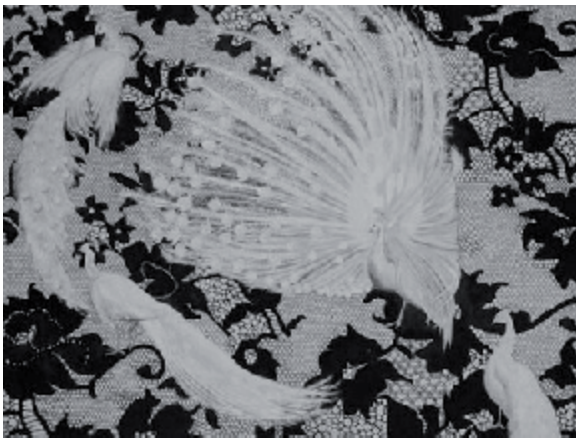


Fig. 06 – *Bar Flutuante.* Ana Elisa Egreja. Óleo s/ tela. 150x200 cm. 2007. Coleção Particular.
Fonte: Disponível em < http://galerialeme.com/artist/ana-elisa-egreja/ >. Acesso em: 22 jun. 2015.

A partir desta fase, Egreja passa a reunir, num mesmo cenário, elementos retirados de diversas fotografias e pretende que sejam plausíveis juntos, senão pela associação de elementos (sempre bastante imprevisível levando em conta a relação habitual das coisas), mas pela sensação de que são banhados pela mesma luz e obedecem a mesma perspectiva e escala, construindo assim um novo ambiente a partir das imagens coletadas na internet. Muitas vezes a artista fala não apenas em colagem, mas também em “restauração” utilizando o *Photoshop*, como fez na pintura *Casa Turca* (fig. 07): “era uma casa abandonada, eu restaurei, coloquei a cortina, as almofadas, o piso de taco, etc.” (EGREJA, 2011)

Fig. 07 – *Casa Turca.* Ana Elisa Egreja. Óleo s/ tela. 150x200 cm. 2011. Coleção Particular.
Fonte: Disponível em < http://galerialeme.com/artist/ana-elisa-egreja-2/ >. Acesso em: 22 jul. 2015.

A artista ressalta ainda, ao falar das colagens digitais que nem todos os elementos presentes na pintura são necessariamente trabalhados antes no computador. A montagem serve muito mais para definir escalas, perspectivas e a iluminação geral; as alterações de cores e, principalmente, da luz e da sombra que incidiam originalmente em cada fotografia, Egreja afirma preferir resolver na pintura: "O pássaro da tela *Jardim Refletido* (fig. 08) eu achei num site em que ele estava totalmente na sombra, mudei diretamente na pintura, inclusive a transição da cor que se dá nas asas quando passa por trás do vidro verde" (EGREJA, 2013: p. 33)

Fig. 08 – *Jardim Refletido.* Ana Elisa Egreja. Óleo s/ tela. 150x200 cm. 2011. Coleção Particular. Fonte: Disponível em < http://galerialeme.com/artist/ana-elisa-egreja-2/ >. Acesso em: 22 jul. 2015.

Finalizada a colagem digital, a última parte do processo de Egreja antes de começar a pintar é, hoje em dia, a projeção desta imagem na tela e seu decalque. Na época das pinturas como a da fig. 06, a artista conta que "ía para o ateliê com um pedaço de tecido e a foto do bicho e fazia tudo a mão, não fazia questão de ser realista" (EGREJA, 2013: p.24). É quando começa a pintar ambientes perspécticos que sente necessidade não só de pensar a colagem previamente, mas também de projetar a imagem: "Com o projetor não precisava mais me preocupar com a produção, se o bico do pássaro estava proporcional ao olho, eu estava livre para pintar suas penas, suas cores e a textura das coisas" (EGREJA, 2013: p.24).

Fig. 09 – Ana Elisa Egreja pintando a tela Jardim Refletido (fig. 08). Fotografia de Felipe Berndt. Fonte: Disponível em: http://www.zupi.com.br/exposicao-de-ana-elisa-egreja-em-sao-paulo/. Acesso em: 22 jun. 2015.

Considerações finais

Ana Elisa Egreja insere-se em uma vasta herança de pintores ansiosos por transformar suas telas em janelas ilusórias, que, no caso da artista, vão dar para ambientes que flertam com o surrealismo (em sua vertente mais realista no tratamento dos elementos individuais da pintura, mas pródiga em romper com a lógica das conexões entre eles), fisgando o observador tanto pelo confortável reconhecimento das coisas em seus mínimos detalhes, quanto pelo fascinante estranhamento de suas relações.

Nesse sentido, a fotografia torna-se uma ferramenta fundamental dentro do processo criativo da artista, assim como foi para realistas e hiper-realistas do século XIX e XX que também ambicionaram atingir esta verossimilhança. Mas, no caso de Egreja, a fotografia em si tem um caráter ainda mais intermediário do que teve para estes artistas: interessa-lhe nela a possibilidade de ver, partindo das buscas na internet, objetos, lugares e animais que não a rodeiam no mundo palpável, mas estão prontamente à sua disposição no mundo virtual.

E interessa-lhe mais ainda o processo de junção e reinvenção destas fotografias, produzindo a partir delas uma nova imagem. É esta imagem, uma colagem feita em um programa de computador a partir de tantas outras imagens que Egreja buscou, selecionou e modificou, que será projetada e meticulosamente desenhada na tela, retornando a artista ao mesmo princípio usado secretamente por

seus pares há mais de 500 anos, continuando assim um ciclo sem fim dentro da História da Arte: o da invenção e reinvenção de métodos, assuntos e ideias, por mais inéditos que possam parecer a primeira vista.

Por fim, pensando especificamente o uso da fotografia como referência na representação pictórica a partir do séc. XIX até hoje, percebo que, mais importante do que identificar as fronteiras exatas entre os dois meios na construção de uma visualidade contemporânea, é assumir o entremeado complexo e variável entre fotografia e pintura, formando muito mais um tecido composto por diferentes e incontáveis tramas do que um simples paralelo que vez ou outra se cruza. É, outrossim, a hibridização entre os meios uma característica da pintura contemporânea, tão explícita e exemplar na carreira - ainda com um longo caminho a percorrer - de Ana Elisa Egreja.

REFERENCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 5ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENTO, José. *Pintura Brasileira no Séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

EGREJA, Ana Elisa. Entrevista concedida a Juliana Monachesi em 2013. *In:* MONACHESI, Juliana; MESQUITA,Tiago. *Ana Elisa Egreja.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

_____. *Entrevista concedida a Marcio Fonseca em 2011*. São Paulo. Disponível em: < http://arteseanp.blogspot.com.br/2011/05/conversando-sobre-arte-entrevistada-ana.html>. Acesso em 24 de jul. 2015.

_____. *Entrevista concedida a Stephanie Sartorie em 2012*. São Paulo. Disponível em: <http://noo.com.br/noo-talents-ana-elisa-egreja/>. Acesso em 24 de jul. 2015.

FABRIS, Annateresa. *O debate crítico sobre o Hiper-realismo*. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27., jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/ >. Acesso em 20 de jul. 2015.

HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto:* redescobrindo as técnicas perdidas dos grandes mestres. 1ª. Ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001.

JANSON, Horst. *História geral da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia, aproximações e distinções*. Rio de Janeiro: Ed.Jorge Zahar, 2007.

MEISEL, Louis. *Photorealism*. New York: Harry N. Abrams Publishers, 1980.

MESQUITA,Tiago. A pintura de imagem. In: BENTO, José. *Pintura Brasileira no Séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976

SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação*. São Paulo: Fapesp, 2004.

Priscilla de Paula Pessoa

Mestre em Estudos de Linguagens pela UFMS, é professora adjunta e pesquisadora na mesma Instituição, atuando nos cursos de Artes Visuais nas áreas de História da Arte, Desenho e Pintura. É também Artista visual e participou, ao longo de 15 anos de carreira, de diversas exposições individuais e coletivas no país.

ARTISTAS, PESQUISADORES E DESENVOLVEDORES: A ARTE CONTEMPORÂNEA NO ESCOPO DOS ESPETÁCULOS DE VÍDEO NO BRASIL

Fernanda Carolina Armando Duarte
IA / UNESP - fernandacarolster@gmail.com

RESUMO
Inspirado pelo livro *Extremidades do Vídeo* (2008) de Christine Mello, este artigo organiza um breve panorama a respeito da geração contemporânea de artistas, pesquisadores e desenvolvedores que atuam no âmbito dos espetáculos compostos por projeções de vídeo. A partir de entrevistas colhidas para a nossa tese de doutoramento, ainda em desenvolvimento, observou-se que, nesse campo, o atual cenário brasileiro desenvolve-se em torno de ações acadêmicas e mercadológicas que viabilizam o contato entre os profissionais citados através de espaços que promovem a pesquisa e a prática da arte e tecnologia e que podem ser desde '*hacklabs*' independentes até os mais graduados centros de pesquisa desta área, os quais estão estabelecidos em universidades ou financiados por grandes marcas.

PALAVRAS-CHAVE
Vídeo. Espetáculos. Arte e tecnologia.

ABSTRACT
Inspired in the book "Extremidades do Video" (2008) by Christine Mello, this article organizes a brief overview about the contemporary generation of artists, researchers and developers who work in the ambit of the spectacles that are compounds by video projections. In accordance with interviews collected for our doctoral thesis, still in development, we observed that in this area, the present Brazilian scenario has developed around academic and marketing actions that enable contact between the above-mentioned professionals through places that promote the research and practice of art and technology that can be provided since independents 'hacklabs' until the graduated research centers in this area, which are established in universities or funded by major brands.

KEYWORDS
Video. Spectacle. Art and technology.

1. Introdução

Inspirado pelo livro *Extremidades do Vídeo* (2008) de Christine Mello, este artigo organiza um breve panorama a respeito da geração contemporânea de artistas, pesquisadores e desenvolvedores que atuam no âmbito dos espetáculos compostos por projeções de vídeo no Brasil, com o propósito de contribuir na atualização do tema, visto que, segundo Mello, a maior parte da produção analisada em seu livro "vai até o ano de 2004" (p. 19). Por sentir falta de um levantamento sistematizado sobre a arte videográfica contemporânea brasileira na época em que

iniciou seus estudos neste campo, a autora do livro decidiu realizar "um mapeamento da área para em seguida iniciar uma análise crítica" o que resultou em "um banco de dados com informações objetivas e sistematizadas de cerca de 2.500 títulos em arte eletrônica brasileira" (idem) disponibilizados através do site Videobrasil[1].

Baseados neste exemplo e com a intenção de manter o enfoque em uma dimensão específica, decidimos formular nosso panorama a partir da ótica enquadrada no escopo de espetáculos a serem analisados em nossa tese (ainda em desenvolvimento) intitulada *"A influência dos efeitos visuais na construção narrativa em espetáculos com projeção ao vivo"* e realizada no Programa de Pós Graduação em Artes (PPGA) do Instituto de Artes da UNESP de São Paulo, sob orientação da Prof. Dra. Rosangella Leote e com apoio da FAPESP, na qual propomos localizar as influências dos efeitos visuais na construção narrativa dos seguintes tipos de espetáculos compostos pela projeção de vídeos: um *show* musical, um espetáculo performático e uma apresentação de *video mapping* (que seja total ou parcialmente realizada de forma ao vivo).

Além da obra de Christine Mello, nossas referências bibliográficas estão apoiadas em livros clássicos como *Expanded Cinema* (1970) de Gene Youngblood, *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas* (2002) de Arlindo Machado e *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006) de Cecília Salles, entre outros.

A partir de entrevistas colhidas para a nossa tese, observamos que, nesse campo, o atual cenário brasileiro desenvolve-se em torno de ações acadêmicas e mercadológicas que viabilizam o contato entre os profissionais citados por intermédio de espaços que promovem a pesquisa e a prática da arte e tecnologia e que podem ser desde '*hacklabs*' independentes até os mais graduados centros de pesquisa desta área, os quais estão estabelecidos em universidades ou financiados por grandes marcas.

Ressaltamos que este artigo compreenderá uma parte restrita desta listagem, pois não será possível abordar neste espaço tudo o que pesquisamos até aqui. Por isso, evidenciaremos, principalmente, o trabalho de alguns artistas que travamos conhecimento ao longo da pesquisa em cursos, festivais e exposições que

[1] www.videobrasil.org.br

frequentamos. Contudo, ao contrário dos propósitos de Christine Mello, não produziremos este texto com a finalidade de analisar obras, mas o faremos com o objetivo de compreender um pouco mais a respeito da formação e influências destes artistas, além de registrar os locais que abrigam, exibem, incentivam e fomentam suas produções, além de promoverem a disseminação do conhecimento necessário para que elas aconteçam.

Para isso, falaremos inicialmente sobre as ações atuais de alguns pesquisadores citados em *Extremidades do Vídeo*, as quais aglutinam em torno de si muitos dos novos artistas e aspirantes. Logo depois, discorreremos sobre o trabalho de alguns artistas contemporâneos que buscam experimentar as novas possibilidades da linguagem videográfica, tentando identificar entre estes os perfis de predominância técnica (desenvolvedores), artística (artistas) e acadêmica (pesquisadores) e, para finalizar, comentaremos sobre os locais que favorecem suas produções.

2. Atividades recentes dos artistas vinculados a geração anterior

Neste momento abordaremos ações significativas realizadas por alguns artistas e pesquisadores citados em *Extremidades do Vídeo*, que repercutem e influenciam as obras das gerações posteriores. Estas ações envolvem atividades como cursos, palestras, curadorias em exposições e festivais, além de orientações e formação de grupos de estudos para aqueles que tem perfil acadêmico. Em sua maioria, estes profissionais estão contemplados na obra de Mello dentre o grupo relevante de artistas mais jovens daquela época, pois estão relacionados à prática do *VJing* - atividade recentemente popularizada - portanto, continuam em atividade atualmente.

Embora ainda jovens nos dias de hoje (com variação de idade entre os 40 e 50 anos), verificamos que estes profissionais tiveram a oportunidade de adquirir experiência prática e teórica neste curto espaço de tempo. Este fato estabeleceu definitivamente suas carreiras artísticas e conferiu-lhes atribuições semelhantes as de tutores das gerações posteriores. Este prestígio foi conquistado por meio de iniciativas que agregaram muitos dos novos artistas, pesquisadores,

desenvolvedores e aspirantes, algumas das quais tivemos a oportunidade de presenciar.

Por coincidência, também comparecemos ao evento que inspirou a carreira daquele que é considerado o primeiro VJ brasileiro, o VJ Alexis, fundador da empresa pioneira *Visualfarm*[2]. No ano de 1998 na cidade de São Paulo, o *Free Jazz Festival*, promoveu a apresentação musical do grupo alemão *Kraftwerk,* a qual integrava o vídeo como elemento narrativo do espetáculo, conforme vemos no trecho extraído da dissertação de Fernando Codevilla:

> No Brasil, quem inaugura as experiências de VJs é Alexis Anastasiou, em meio a uma festa de música eletrônica underground na cidade de Brasília, no ano de 1999. Segundo Mello (2004), o VJ Alexis afirma ter sido influenciado pelo show que assistiu, nesse mesmo ano[3], do Kraftwerk no Festival Free Jazz de São Paulo, após ter sido profundamente tocado pela relação entre imagens e música proporcionadas pelo grupo alemão que costuma criar uma verdadeira cena "imersiva-sinestésica-eletrônica" em suas apresentações. (CODEVILLA, 2011, p. 44)

Além de ser o fundador de uma das primeiras empresas especializadas no desenvolvimento de novas linguagens projetivas no Brasil, o VJ Alexis também é o criador de uma das intervenções urbanas mais comentadas dos últimos tempos, o *Vídeo Guerrilha*[4], projeto ganhador do prêmio concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA na categoria de “Melhor iniciativa cultural em artes visuais de 2011”. Esta intervenção foi realizada em três edições divididas entre os anos de 2010 a 2012, e se propôs a realizar mega projeções em prédios da Rua Augusta (São Paulo) com os vídeos enviados pelo artistas inscritos no edital de chamamento e escolhidos pela curadoria, geralmente composta por profissionais de sua empresa. A sua última edição contou com *workshops* e palestras em sua programação. Além de ter dado oportunidade a centenas de artistas do vídeo a projetarem suas obras, esta iniciativa lhes trouxe visibilidade, pois foi bastante comentada na mídia.

Tendo iniciado a carreira quase contemporaneamente ao VJ Alexis, Ricardo Lara ou VJ Spetto realiza importantes esforços para a formação de novos

[2] http://visualfarm.com.br/

[3] Apesar de o autor afirmar que o *Free Jazz Festival* ocorreu em 1999, talvez influenciado por um lapso de memória do entrevistado, confirmamos que o festival ocorreu no ano de 1998, mais precisamente no dia 17 de outubro, um sábado.

[4] Para maiores informações consultar o site do projeto: http://www.videoguerrilha.com.br/

profissionais, desenvolvedores e artistas. Junto a seu coletivo *United VJ*s, já promoveu diversos cursos e festivais no Brasil e no exterior.

Dentre seus trabalhos devemos destacar duas ações interessantes: a primeira é a recente criação de um *software* direcionado a prática da projeção mapeada em domos (ou *fulldome*), denominado *Blendy Dome VJ*, que segundo relato do próprio VJ, foi elogiado pelo Embaixador Chefe de Astrobiologia da NASA[5]. A segunda é a criação do projeto *VJ University*, uma plataforma de ensino de técnicas artísticas, que está promovendo cursos em diversos países com o intuito de profissionalizar os interessados em trabalhar com as novas possiblidades do vídeo. Abaixo, reproduzimos o trecho de uma matéria jornalística publicada no *Estado de São Paulo* relatando o início deste projeto:

> Depois de ganhar torneio internacional e trazer festival de *vjing* ao País em 2010, Ricardo Lara, o Spetto, quer popularizar a arte de sincronizar sons e imagens. De seu quarto transformado em estúdio em Santa Cecília, na região central, Ricardo Lara, o VJ Spetto, faz contatos para organizar o próximo festival de *vjing* no Brasil. Aos 36 anos, ele está com um plano ambicioso: trazer ao país no fim do ano experts da arte de projetar imagens remixadas com uma trilha sonora. Batizado de VJ University, o projeto idealizado por Spetto será o primeiro nos moldes no mundo. O plano do santista, que vive há mais de 20 anos na capital, é capacitar a nova geração de visual jockeys brasileiros. Por 15 dias seguidos, eles terão aulas de roteiro, filmagem, 3D, programação e *video mapping* (técnica de ressaltar fachadas de edificações com projeção de imagens). Para tanto, Spetto atua como uma espécie de embaixador do *vjing* brasileiro, sobretudo na Europa, onde a prática é mais difundida. Na terça-feira, ele viajou para a Alemanha para acertar trabalhos internacionais e detalhes do projeto. "Quero que os estrangeiros ensinem nossos novatos a serem os melhores do mundo. Com conhecimento, o VJ vai ser respeitado como artista e não tratado como técnico que põe vídeo em evento."[6]

No campo da videoperfomance, um dos nomes mais consolidados atualmente é o de Luiz duVa. O artista, em atividade desde a década de 1980, participou de grandes eventos nacionais e internacionais relativos as artes do vídeo e em 2007, foi o idealizador da *Mostra Live Cinema*[7], da qual até hoje é o diretor artístico. Atualmente estabelecida no Rio de Janeiro, promoveu sua nona edição

[5] Entrevista disponível no endereço: http://tododjjasambou.virgula.uol.com.br/2014/06/coletivo-de-vjs-brasileiro-lanca-programa-de-projecao-em-fulldome-elogiado-pela-nasa/

[6] Notícia retirada do Jornal *O Estado de São Paulo*, publicada em 15 de maio de 2011 e escrita por Felipe Frazão.

[7] http://livecinema.com.br/.

entre os dias 06 a 09 de agosto de 2015 no Oi Futuro Ipanema e Cine Odeon. Entre os anos de 2009 a 2011, aconteceram ações itinerantes apresentadas no SESC Pompéia em São Paulo.

Além de obras artísticas, duVa também se dedica a ações educacionais, tendo realizado diversos *workshops* e oficinas em algumas universidades como a UFMG (2003) e a UFC (2001), diversas unidades do SESC e no Museu da Imagem e Som (MIS), onde também orientou artistas residentes do *LabMIS* (2008) e exerceu a mesma função no *Midilab* itinerante do Instituto Sergio Motta de Arte e Tecnologia[8]. No mês de março de 2015, tivemos a oportunidade de assistir ao curso "*Oficina de Práticas Audiovisuais em Tempo Real*" ministrado por ele. Esta atividade foi parte da programação paralela da exposição "*Adrenalina - a imagem em movimento no século XXI"*, que esteve em cartaz entre os dias 14 de Março a 05 de Maio de 2015 na sede do *Red Bull Station*[9]*,* com a curadoria de Fernando Velázquez, outro artista importantíssimo.

Uruguaio de Montevidéu e radicado em São Paulo há muitos anos, Velázquez, já participou e foi premiado em prestigiados festivais nacionais e internacionais. Conforme podemos constatar no currículo do artista[10], sua formação acadêmica é bastante rica e peculiar, pois transita por diversas áreas que compreendem a música, a arquitetura e as artes visuais, além de possuir experiências acadêmicas em variadas cidades como São Paulo, Barcelona, Atenas e Montevidéu.

Igualmente relevante é a carreira do mineiro Lucas Bambozzi. Integrante do coletivo *feitoamãos/FAQ* à época do livro *Extremidades do Vídeo*, é professor da FAAP e doutorando da FAU-USP, com inúmeros trabalhos artísticos e acadêmicos de reconhecida qualidade, os quais influenciam gerações de artistas desde o início dos anos 2000.

Importante citar ainda os nomes de pesquisadores como Marcus Bastos (professor titular do curso de Comunicação e Semiótica da PUC) e Almir Almas (professor titular da Escola de Comunicação e Artes da USP), ambos muito atuantes na área acadêmica e artística, contribuem na formação de novos artistas e

[8] Informações retiradas do currículo do artista, disponível em: http://www.liveimages.com.br/www.liveimages.com.br/cv_port_2.html
[9] http://redbullstation.com.br/
[10] Currículo virtual disponível em: http://www.zippergaleria.com.br/pt/#artistas/fernando-velazquez/

pesquisadores que trabalham com as novas narrativas midiáticas.

Para fechar este tópico só nos resta reafirmar o nome de Arlindo Machado como um dos maiores teóricos brasileiros no estudos das novas linguagens, com grande ênfase no desenvolvimento da linguagem videográfica, continua influenciando praticamente todas as gerações de artistas, pesquisadores e desenvolvedores brasileiros.

3. Breve panorama contemporâneo - artistas, pesquisadores, desenvolvedores

Temporalmente, localizaremos o início de nosso panorama a partir do ano de 2008, data do ano de lançamento do livro de Christine Mello. Mesmo se tratando de um curto período temporal, detectamos a ocorrência de acontecimentos importantes que necessitaremos relatar antes de apresentar nossa listagem propriamente dita.

Neste meio tempo, constatamos a popularização de uma nova técnica projetiva denominada "projeção mapeada" ou *video mapping*, a qual permite que a projeção de imagens digitais sejam adaptadas aos suportes tridimensionais, acoplando-se à arquitetura dos locais aos quais é aplicada. Embora esta seja uma técnica criada e difundida recentemente, no livro *Expanded Cinema* (YOUNGBLOOD, 1970) o autor vislumbra uma possibilidade semelhante quando fala a respeito de "ambientes de projeções múltiplas"[11] (pp. 387 - 398) e analisa diversas obras que trabalham de variados modos com tal particularidade. Atualmente, há numerosos *softwares* (tanto comerciais quanto independentes) que permitem a realização da projeção mapeada, sendo os mais famosos o *Modul8*[12] e o *Resolume Avenue 4*[13], fato que atesta que o avanço das tecnologias recentes e o barateamento dos equipamentos facilitaram a inclusão de recursos experimentais na produção e apresentação da imagem projetada. Além disso, verificamos que o novo mercado passa a abranger desde as mais caras experiências mercadológicas promovidas e aprimoradas por grandes empresas até as pesquisas independentes

[11]No capítulo intitulado *Multiple-Projection Environments* (ou ambientes de projeções múltiplas - tradução nossa) o autor vislumbra possiblidades semelhantes às práticas contemporâneas citadas neste artigo.
[12] http://www.modul8.ch/
[13] http://resolume.com/software/

mais experimentais, feitas no estilo *Do It Yourself* (DIY)[14], que aliada a cultura do tutorial irrompe em outra grande revolução computacional, que passa a viabilizar o pleno emprego da interatividade, através do advento das placas microprocessadoras como o arduíno, a popularização e o barateamento de sensores variados e inúmeros dispositivos que podem ser combinados a esses recursos. Não obstante, estas novas tecnologias estão agregadas a um modo de trabalho colaborativo, disseminado pela formação de *hacklabs* independentes, circunstância que facilitou o acesso ao conhecimento de novas técnicas e possibilidades aos artistas e profissionais desta área. Contudo, por mais que pareça, a interatividade não é um conceito exclusivo do universo computacional, apesar de este ter grande contribuição em sua definição atual, conforme verificado neste trecho da obra de Arlindo Machado:

> A discussão sobre a interatividade não foi, portanto, colocada pela informática. Pelo contrário, ela já acumulou, fora do universo dos computadores, uma fortuna crítica preciosa. A diferença introduzida pela informática é que esta dá um aporte *técnico* ao problema. As memórias de acesso aleatório dos computadores, bem como os dispositivos de armazenamento não lineares (disquetes, discos rígidos, *CD-ROMs, CD-Is*, *laserdiscs*), possibilitam uma recuperação interativa dos dados armazenados, ou seja, permitem que o processo de leitura seja cumprido como um *percurso*, definido pelo leitor-operador, ao longo de um universo textual em que todos os elementos são dados de forma simultânea. Com os mais recentes formatos de armazenamento das informações computacionais, o receptor pode entrar no dispositivo textual a partir de qualquer ponto, seguir para qualquer direção e retornar a qualquer "endereço" já percorrido. (MACHADO, 1997, p. 259)

Dentro desse contexto, observamos que grande parte dos artistas do período seguem a tendência apontada em *Extremidades...* e continuam se organizando em coletivos artísticos levando a cabo o colaborativismo e o compartilhamento de informações e equipamentos, como veremos a seguir.

Cremos oportuno registrar ainda o surgimento de um notório grupo europeu no ano de 2006 denominado *Anti VJ*. Com a proposta de ampliar as possiblidades de trabalho com a luz projetada - seja ela de proveniência videográfica ou não - e no entendimento de sua influência sobre a percepção, estes artistas tentavam fugir dos

[14] *"Do it yourself"* é uma expressão popularizada pelos jovens *punks* ingleses na década de 1970, e que significa "faça você mesmo". Atualmente na comunidade de desenvolvedores de *softwares* é entendida como a prática de produzir e construir equipamentos e ferramentas destinadas as mais variadas utilidades de forma independente e gratuita, com a utilização de *softwares* livres.

ambientes dos clubes noturnos para atuar na produção de performances e instalações com projeções.[15] No Brasil, nesta mesma época, os artistas Mirella Brandi e Mueptemo, se unem para realizar pesquisas e obras direcionadas as narrativas imersivas através da iluminação e do som, que seguem uma linha bastante semelhante. Conhecemos o trabalho desta dupla em um curso intitulado "*Iluminação Cênica em Novas Finalidades Narrativas*[16]", oferecido gratuitamente na unidade do SESC[17] Belenzinho, integrando a programação do projeto *Co_operar*, com curadoria de Fernando Velázquez.

A partir de agora abordaremos o panorama artístico que construímos com base no trabalho de alguns artistas contemporâneos. Suas atuações se iniciam a partir de 2008, através de experimentações com as novas possibilidades da linguagem videográfica. Além disso, tentaremos identificar entre estes perfis, quais deles estão enquadrados em alinhamentos de predominância técnica (desenvolvedores), artística (artistas) e acadêmica (pesquisadores) e ainda de falaremos sobre os locais que favorecem suas produções. Note-se, que neste texto, estamos considerando todos os realizadores mencionados como artistas criadores e esta breve classificação está relacionada a seus processos criativos e às temáticas predominantes em suas obras.

Devido ao espaço limitado deste artigo, não será possível detalhar o perfil de todos os artistas pesquisados até o momento, então resolvemos citar alguns representantes de cada uma das categorias identificadas, e discorrer de modo mais detalhado sobre o trabalho de apenas um representante de cada categoria, para no futuro ampliar este texto em nossa tese. Dessa forma, aproveitaremos o fato de termos participado recentemente da organização do *workshop Experimentações em vídeo*[18], como parte do projeto de extensão *Zonas de Compensação*, coordenado por nossa orientadora Rosangella Leote, que contou com a presença de artistas que

[15] *AntiVJ* é um grupo criado pelos artistas Yannick Jacquet, Joanie Lemercier, Olivier Ratsi e Romain Tardy no ano de 2006. Logo após, Thomas Vaquié passa a integrar o grupo em 2008 e Simon Geilfus se une ao grupo em 2009. Maiores informações podem ser acessadas nos seguintes endereços eletrônicos: http://www.antivj.com e http://blog.antivj.com/

[16] http://www.sescsp.org.br/aulas/39374_ILUMINACAO+CENICA+EM+NOVAS+FINALIDADES+NARRATIVAS

[17] O SESC - Serviço Social do Comércio, é uma entidade cultural patrocinada pelo comércio e subsidiada pelos governos estaduais brasileiros. Possui unidades em várias cidades do território nacional, nas quais promove cursos, espetáculos e projetos culturais e esportivos, com preços acessíveis ou gratuitamente.

[18] O workshop *Experimentações em vídeo* foi apresentado no Projeto de extensão Zonas de Compensação, no dia 30 de abril de 2015, contando com palestras e performances.

representam estes três perfis e os tomaremos como base. Precisamos pontuar, que a época retratada aqui coincide com a do surgimento do grupo artístico que integramos, denominado *Coletivo RE(C)organize*[19].

Começaremos falando sobre os artistas que possuem o perfil de predominância técnica, os quais chamaremos de *desenvolvedores*. Aqui incluiremos artistas que tem uma relação próxima as artes computacionais e as linguagens de programação. Geralmente, identificam-se como pesquisadores das tecnologias *Open source*, ou de código aberto. Distinguimos aqui, aqueles que desenvolvem dispositivos artísticos como Rodrigo Rezende - integrante de nosso coletivo já mencionado e desenvolvedor da ferramenta *RE(C)Lux*[20]**,** Matheus Knelsen, Jean Habib, Luiz Leão, VJ 1mpar, Matheus Leston, Radamés Ajna, Ricardo Palmieri, entre muitos outros.

Estes são artistas com inclinações técnicas, e geralmente reúnem-se em espaços como os *hacklabs* independentes e universidades. Trabalham tanto construindo obras a partir das próprias poéticas ou também executando e fornecendo consultorias técnicas às obras de outros artistas. Eles são os primeiros a terem acesso as novas tecnologias e tentar dominá-las a cada mudança, através de métodos autodidatas ou cursos livres.

Evidenciamos nesta esfera o trabalho de Lina Lopes, artista jovem, mas bastante experiente e estabelecida em sua área de atividade. Graduada em audiovisual, com especialização em iluminação e *design*, pesquisa a relação entre corpo, espaço, linguagem da fotografia, do vídeo e das artes e tecnologias. Possui e domina a tecnologia de muitos dispositivos, tais como sensores, placas microcontroladoras e diversos *softwares* de manipulação de imagem em tempo real. Recentemente criou o grupo de estudos independente *Interfaces para Bailar*. Formado por ex-alunos de um curso ministrado por ela sobre as relações entre corpo, espaço e tecnologia, este grupo reúne-se todas as segundas-feiras em sua sede, o espaço LILO, inaugurado por Lina e Luís Leão.

[19] O Coletivo **RE(C)organize** surgiu em 2009, na cidade de São Carlos (SP). Formado por Fernanda Carolina Armando Duarte (responsável pela concepção e produção de vídeos e direção de arte) e Rodrigo Rezende de Souza (responsável pela elaboração de softwares direcionados a projeção de vídeos mapeados e interfaces interativas).

[20] RE(C)Lux é uma ferramenta projetada em 2009, através de patches da biblioteca GEM da linguagem de programação Pure Data. Sua funcionalidade é direcionada a projeção mapeada interativa.

O segundo perfil abordado será o de predominância artística, os quais chamaremos de *artistas*. Aqui incluiremos pessoas que possuem capacidades artísticas bastante desenvolvidas, geralmente relacionadas a uma habilidade principal, que buscam articular dentro de novos contextos, tal como pintura, desenho, performance, encenação, dança, entre outras. Integrantes de companhias teatrais que experimentam novas linguagens, tal como os membros da *Companhia Phila7*, aqueles que produzem espetáculos cênicos integrados pela videoprojeção, ou o trabalho do VJ Suave, composto pelo casal Ygor Marotta e Ceci Soloaga, que empenham-se em desenvolver uma poética própria através da animação, do "grafite digital" e de intervenções nas cidades.

Reconhecemos neste grupo as atividades do *Agrupamento Andar*7[21]. Criado em 2008, na cidade de São Paulo, pela artista e pesquisadora cênica e audiovisual Luciana Ramin e pelo artista plástico e programador hispano-brasileiro Gabriel Diaz Regañon, este grupo desenvolve pesquisas estéticas e conceituais com referências em diferentes linguagens: teatro, fotografia, literatura, dança, artes plásticas, arte multimídia e cinema, produzindo experiências em performance-vídeo e a aproximação entre *o vídeo mapping,* a pintura e a programação em tempo real. Possuem uma carreira bastante produtiva, com participação em diversos eventos importantes da área.

E, finalmente, no último perfil formulado neste texto, incluímos os artistas com características de predominância acadêmica, nomeados aqui como *pesquisadores*. Esta classe é formada por artistas que desenvolvem uma carreira artística aliada a carreira acadêmica. Portanto, muitas das suas obras são fundamentadas a partir dos conceitos estudados em suas respectivas dissertações e teses. Além disso, quando prosseguem na docência, também atuam como orientadores de novos artistas-pesquisadores, influenciando de forma direta as gerações posteriores. Podemos nos incluir dentre essa categoria, junto a Fernando Codevilla, também doutorando da UNESP, Osmar Gonçalves e Cesar Baio, ambos professores da área de Comunicação e Artes da Universidade Federal do Ceará, entre muitos outros profissionais.

Enfatizaremos aqui o trabalho dos artistas pesquisadores Deco Nascimento e Tatiana Travisani, integrantes do projeto *Clássicos de Calçada*. O currículo

[21] Mais informações: www.andar7.com

acadêmico de Deco Nascimento, resumidamente, o define como um artista sonoro e aluno do programa de doutorado *Arte: Produção e investigação* na faculdade de Belas Artes San Carlos (Valência, Espanha) onde pesquisa a relação do som e a memória afetiva na arte. Trabalha como pesquisador no *Laboratorio de Creaciones Intemedia*, do departamento de Escultura da Faculdade de Belas Artes em Valência. Igualmente interessante é o currículo acadêmico de Tatiana Travisani, pois a retrata, como pós-doutoranda em artes visuais pela ECA/USP com uma pesquisa voltada a elaboração de ferramentas que gerenciam dados urbanos interferindo em parâmetros visuais de performances audiovisuais em tempo real. Além disso, ela participa do grupo de pesquisa *Poéticas Digitais* (ECA/USP), da rede internacional de artistas e curadores *Red Nomade* e colabora com os grupos *LaboLuz* e *Laboratório de Creaciones Intermedia* (Valência, Espanha).

Juntos, eles definem-se como um duo de *live eletronic* influenciados pelo *live cinema, glitch* e *dronne music*, com participação em importantes mostras e festivais no Brasil, México e Espanha. Apresentam uma performance autoral centrada em estruturas sonoras e visuais baseadas no erro e no urbano.

Óbvio que dentro dos grupos e coletivos existem indivíduos de perfis diferenciados, como é o caso de nosso coletivo, formado pelos diferentes perfis de desenvolvedor combinado ao de pesquisador.

Outra curiosidade observada nesta recente geração de artistas é a grande quantidade de casais que se unem para realizar obras. Dos grupos já mencionados podemos citar o nosso *Coletivo RE(C)organize*, o *Agrupamento Andar 7*, o duo do *Clássicos de Calçada*, o VJ Suave e a própria Lina Lopes, que trabalha frequentemente com seu marido Paulo Muggler. Ao refletirmos sobre a motivação desta singularidade, deduzimos que esta situação pode ser um facilitador ao desenvolvimento de trabalhos que compreendem poéticas para obras autorais e complexas, com características muito pessoais.

4. Locais voltados à aprendizagem, desenvolvimento e exibição da arte contemporânea

Para compreender o cenário artístico brasileiro do momento presente, além de entender o perfil dos artistas que o compõe, também é necessário considerar os

atuais locais que abrigam, exibem, incentivam e fomentam as obras de arte contemporâneas, além de promoverem a disseminação do conhecimento necessário para que elas aconteçam.

Além dos centros culturais tradicionais como as unidades do SESC, Instituto Itaú Cultural e Museu da Imagem e Som (que oferecem cursos e exposições gratuitos ou a preços acessíveis) o público interessado em frequentar cursos relacionados a arte e tecnologia tem outras opções como as Oficinas Culturais do governo do estado (que em alguns períodos oferecem *workshops* ligados a essa área), os estúdios e espaços particulares como a *Track Tower*, o Instituto Volusiano, o LILO, o Centro Cultural B_arco, o *Red Bull Station* (já mencionado) entre outros. Todavia, em muitas universidades existem grupos de estudos como o *GIIP*[22], que através do projeto de extensão *Zonas de Compensação*, oferece oficinas práticas e gratuitas a comunidade. Inclusive, algumas atividades associadas a semanas organizadas por cursos universitários relacionados a comunicação e as artes frequentemente oferecem oportunidades aos artistas tanto para a participação em cursos quanto na exposição seus trabalhos. Porém, infelizmente, estas atividades universitárias são divulgadas de modo restrito, não chegando ao conhecimento do grande público.

Outros locais interessantes para o estudo das novas tecnologias, são os já mencionados *hacklabs*. Na cidade de São Paulo, um dos mais conhecidos se chama *Garoa Hacker Clube*[23]*,* local que se sustenta através de um rateio mensal praticado pelos seus mais de 40 sócios e também do lucro conseguido através de festas esporádicas e doações dos que o frequentam. Em muitas ocasiões, para ter acesso as tecnologias mais recentes, os artistas pesquisadores associam-se a grupos de estudos não acadêmicos e *hacklabs,* pois, devido a burocracia, as universidades tem grande dificuldade para adquirir equipamentos modernos em tempo hábil. Igualmente interessantes são algumas lojas especializadas em vender componentes para obras tecnológicas como o *Laboratório de Garagem* e a *Robocore*, que oferecem cursos, virtuais ou presenciais, além de consultorias direcionadas as obras de arte.

[22] GIIP: Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia. É cadastrado pela instituição no CNPq.
[23] https://garoa.net.br/

Nesse momento a prefeitura da cidade de São Paulo está prestes a instalar 12 *Fablabs* (ou laboratórios de fabricação digital) distribuídos pela cidade. Com previsão de implantação até o final desse ano, estes espaços possuirão computadores com a acesso à internet e impressoras 3D, além de professores especializados no uso dos programas e dos equipamentos. Este é um projeto que já está instalado em cidades como Bogotá e Barcelona.

Os espaços expositivos atuais, em sua maioria, também estão coligados aos locais de aprendizagem, já citados, além de haver a expectativa de exibição em eventos e festivais como o *Live Cinema*, no Rio de Janeiro, o *SP Urban*, na Avenida Paulista, em São Paulo e o já tradicional *Festival Internacional da Linguagem Eletrônica – FILE* (que este ano realizou a sua décima quinta edição), entre outros.

5. Considerações finais

Este artigo se propôs a realizar a construção de um breve panorama a respeito da geração contemporânea de artistas, pesquisadores e desenvolvedores que atuam no âmbito dos espetáculos compostos por projeções de vídeo no Brasil.

Com o propósito de contribuir na atualização do tema, comentamos os diferentes perfis profissionais compreendidos nesse contexto, destacando alguns profissionais de nosso conhecimento. Também cremos importante o registro contido neste texto sobre as atuais atividades dos pioneiros do *VJing*, para entendermos tudo o que foi preciso para que chegássemos a situação presente, dado que as interações e os diálogos estabelecidos por uma comunidade são os recursos que irão alimentar as redes criativas do presente e do futuro, conforme vemos no excerto abaixo, extraído da obra de Cecília Salles:

> Os artistas - sujeitos constituídos e situados - agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o locus da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção: Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação. (SALLES, 2006, p. 152)

Para finalizar, listamos alguns dos principais locais voltados à aprendizagem, desenvolvimento e exibição da arte contemporânea, na tentativa de compreender o sistema de formação dos artistas, tanto pelas vias comerciais, quanto experimentais. Entretanto, precisamos alertar de que esses estudos não são conclusivos, pois eles se estenderão até a finalização de nossa tese, posto que essa pesquisa ainda se encontra em desenvolvimento. Todavia, esperamos que essa breve exposição possa contribuir de alguma forma ao fomento do debate sobre a arte contemporânea e os elementos que a compõe.

REFERÊNCIAS

CODEVILLA, Fernando Franco. *Vídeo + Performance: Processos com audiovisual em tempo real.* Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Maria: Santa Maria, 2011.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas.* Campinas: Papirus, 1997.

MELLO, Christine. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Editora Sena, 2008.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. New York: P. Dutton & Co. Inc. 1970.

SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

Fernanda Carolina Armando Duarte

Doutoranda do PPGA da UNESP - SP e bolsista FAPESP. Mestre pelo Programa de Imagem e Som (UFSCAR - 2011), bacharel em Design Digital pela Universidade Anhembi Morumbi (2007). Docente do curso de Produção Multimídia da Faculdade Impacta de Tecnologia. Atua como vídeo designer do Coletivo RE(C)organize. Membro dos grupos de pesquisa GIIP (IA - UNESP) e Cinema e Comunicação (DAC – UFSCar).

CORAL: UM ESPAÇO DE MÚLTIPLOS ENFOQUES

Marta Martines Ferreira
UERJ - mm_mt2000@hotmail.com

RESUMO
Este artigo suscita questões acerca das relações sociais no contexto dos grupos que realizam a prática coral e suas formas de interação com o público, através das tecnologias digitais, midiáticas e sociais, consideradas como cibercultura por Lemos (2002) e Levy (1999). Conforme Castells (2001/2005) e Lemos; Cunha (2003), esses processos de interação ganham contornos planetários e atingem seu apogeu com as novas mídias, alterando os processos de comunicação, de produção, de criação e de circulação de informações. Entre as manifestações que ganharam novas dimensões com as transformações tecnológicas dos últimos tempos, as expressões musicais estão entre as que foram mais afetadas em seus processos de circulação, consumo e produção.

PALAVRAS-CHAVE
Canto Coral. Cibercultura. Produção e Consumo.

RESUMEN
En este artículo se plantea preguntas acerca de las relaciones sociales en el contexto de los grupos que realizan los ensayos del coro y las formas de interacción con el público, mediante de las tecnologías digitales, los medios de comunicación y las tecnologías sociales considereda la cybercultura por Lemos (2002) e Levy (1999). Conforme Castells (2001/2005) y Lemos; Cunha (2003), estos procesos de interacción ganan límites planetarios y alcanzan su punto máximo con los nuevos medios de comunicación, cambiando el flujo de los procesos de comunicación, producción, creación e información. Entre las manifestaciones que ganaran nuevas dimensiones con las transformaciones tecnológicas de los últimos tiempos, las expresiones musicales se encuentran entre aquellos que han sido más afectados en sus procesos de circulación, el consumo y la producción.

PALABRAS CLAVE
Coro. Cibercultura. Producción y Consumo.

1. Introdução

Na história da humanidade o canto em grupo comumente foi uma prática constante e engendrada de socialização. Em seu livro *Choral Music in The TwentiethCentury*, Strimple (2002), comenta que ao longo do século XX, a atividade coral adquiriu novas funções e características além daquelas que já se conhecia. A natureza social e amadora que norteou a prática coral do século XIX foi mantida e ao seu lado duas outras importantes características foram acrescentadas: uma noção aprimorada de grupo coral como instituição organizada e uma maior preocupação estética vocal. Nas culturas em que a oralidade é a forma principal de

armazenamento e transmissão de informações, ou seja, onde os recursos da inteligência são compostos principalmente de formas sonoras imagéticas, observamos que o universo musical se torna indispensável nas relações coletivas com o meio, sendo trabalhado em diversas situações. Uma prática cada vez mais presente no cenário musical como uma atividade de grande relevância não só por ter a voz humana como o instrumento de emissão sonora, portanto de fácil acesso, o canto coletivo se firma, também, por ser uma prática coletiva de baixo custo. Para Soares,

> O canto coral é uma significativa ferramenta de integração social e vem se tornando cada vez mais um meio de desenvolver percepções e sensibilidades individuais que caminham em direção ao outro, valorizando sobremaneira as relações humanas. Tanto no aspecto musical quanto no relacionamento do conjunto, os fluxos individuais convergem para a construção do sentido coletivo da atividade, atuando diretamente nos resultados do grupo (SOARES, 2003, p. 60).

Fucci Amato e Amato Neto (2009) ressaltam como é comum a todas as vertentes do canto coral o fato de o coro constituir uma organização, formal ou informal, ou grupo social que se funda em recursos materiais e principalmente em recursos humanos. Conforme afirmam,

> Há diversos tipos de coros, com objetivos diferentes, como a inclusão social, o laser e a difusão de repertórios musicais específicos. Nota-se a existência de grupos profissionais e amadores e, nesse sentido, que os coralistas desses dois tipos de coro são motivados por diferentes fatores. Enquanto para alguns o canto coral é uma atividade que demanda maiores exigências e profissionalismo, para outros consiste em um lazer (FUCCI AMATO; AMATO NETO, 2009, p. 88).

Não pretendo tratar das ambiguidades relativas aos termos: canto coletivo e canto coral, por entender ser uma questão técnica e ao que parece ser inerente às próprias condições culturais e ao papel que exercem em cada contexto. Portanto uso os dois termos por acreditar que são sinônimos. Têm-se este espaço onde as pessoas constroem socialmente significados, normas, leis que regem o grupo e que muitas vezes nem são explícitas, mas que todos reconhecem e aceitam ser regidos pelas mesmas. Nesse sentido, supõe-se a ideia de que o canto coletivo desenvolva, a partir de sua dimensão social e musical, potencialidades nos sujeitos atores de seu cenário social específico. Durrant afirma que

> O canto coral é uma atividade social. A própria estrutura e a natureza da atividade de cantar em grupo a torna um fenômeno social. Assim como uma atividade desportiva em equipe, o canto habilita as pessoas para trabalharem em conjunto para alcançar um objetivo comum. As pessoas se reúnem em torno do mesmo interesse que é cantar, e ainda que haja diferenças entre si, unem-se através da participação no coro (DURRANT, 2003 p.45).

A dimensão sonora abre caminhos para a troca e a internalização de conceitos e comportamento em muitos casos mais harmonizados com a humanização nas relações. De acordo com Villa Lobos,

> O canto coletivo, com seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoística da individualização excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a ideia da necessidade de renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades (VILLA-LOBOS, 1987, p. 87-88).

O canto coletivo se transforma numa representação social se os seus integrantes compartilharem desde objetivos, normas, regras de condutas estabelecidas pelos mesmos. Ainda que sejam informais, a representação social se estrutura desta forma, a partir do entrelaçamento de relações de seus sujeitos. A música é o que os une. Para Madeira (2001), o homem se faz e se expressa em relação ao outro a partir dessa racionalidade que se estabelece da articulação do sujeito no concreto e das relações que acontecem. O sujeito se completa na relação do concreto em construção, dando sentido ao objeto. Isto leva a articulação do universo de cada um e assim vai se concretizando a realidade.

Este desenvolvimento é propiciado pelas relações travadas entre as pessoas, tendo como canal e vínculo o elemento principal; a música, que propicia novas formas de agir, pensar e sentir. A troca constante entre os sujeitos com a cultura ambiente e a criação de expectativas e motivações relativas à música, ocorre de maneira implícita automática e involuntária dentro dos grupos de canto coletivo. Fucci Amato (2007) considera que o canto coletivo se desvela uma extraordinária ferramenta para estabelecer uma densa rede de configurações socioculturais com os elos da valorização da própria individualidade, da individualidade do outro e do respeito das relações interpessoais, em um comprometimento de solidariedade e cooperação. Figueiredo (2006), acrescenta ainda que o crescimento da prática coral

se dá especificamente pelo fato de que cantar em coro é uma experiência afetiva marcante que oportuniza o desenvolvimento individual e coletivo, ampliando a musicalidade e a capacidade de se expressar através da voz. Ainda a possibilidade de vir a executar obras que tocam o cognitivo ensejando o crescimento intelectual e afetivo do cantor e de outros agentes envolvidos. O desenvolvimento da sociabilidade e da capacidade de exercer uma atividade em conjunto, onde existem os momentos certos para se projetar e se recolher, para dar e receber.

2. O canto coletivo, a socialização e a internet

Para Georg Simmel (1997), a sociedade existe como um dos modos pelos quais toda experiência humana pode ser potencialmente organizada, ou seja, a realização do conceito residiria nos processos de interação micros sociológicos através dos quais se constituem associações. Heitor Frúgoli (2007), corrobora quando afirma que,

> Um complexo de indivíduos socializados, uma rede empírica de relações humanas operativas num dado tempo e espaço, denota a totalidade dessas formas relacionais através das quais os indivíduos tornam-se parte de tal rede (p. 09).

A vida em sociedade desenvolve-se dentro de um espaço reticular no qual os diversos agentes sociais estabelecem entre si, de uma forma deliberada, um conjunto de “laços mais ou menos sólidos e exclusivos” (BAECHLER, 1995, p. 65). Os elementos pertencentes da realidade social são constituídos pelas múltiplas maneiras de estar ligado pelo todo ou no todo, através das diversas manifestações da sociabilidade.

> A capacidade humana de estabelecer redes através das quais as unidades de atividades, individuais ou coletivas, fazem circular as informações que exprimem os seus interesses, gostos, paixões, opiniões, vizinhos públicos, salões, círculos, cortes reais, mercados, classes sociais, civilizações (BAECHLER, 1995, p. 57).

No âmbito destas relações onde sujeitos agem socialmente uns com os outros, é importante referir que não se pode estabelecer uma classificação rígida das manifestações de sociabilidade, na medida em que cada agrupamento social surge muitas vezes em combinações diversas.

Uma forma de aprofundar a compreensão do modo como se organiza a sociedade, através de associações básicas é justamente o de sociabilidade, entendido como o social puro, ou seja, sem quaisquer propósitos, interesses ou objetivos que a interação em si mesma proporciona, típico da socialização humana. Uma modalidade básica da sociabilidade é a conversação, sem se ater ao conteúdo, mas o meio pelo qual o vínculo social se mantém. (Frúgolli, 2007). Em suas diversas modalidades possíveis, uma característica marcante do social, como forma de sociabilidade típica de forma bastante evidente, temos as ações de reciprocidade entre os indivíduos que emergem através da interação com outras coisas e eventos. A sociedade em rede constrói sua estrutura social em torno de redes de informação.

A partir do desenvolvimento de tecnologias microeletrônicas que resultaram no aperfeiçoamento de sistemas computacionais que, por sua vez estruturaram redes que conectam o mundo, com destaque para a internet, pensar o imaginário tecnológico implica considerar a questão do desenvolvimento das técnicas de comunicação e informação e a sua relação com os fenômenos societais. Nesse sentido, Castells (2001/2005) argumenta que internet é muito mais que uma simples tecnologia, é o meio de comunicação que constitui a forma organizativa de nossas sociedades. Nesse modelo o ciberespaço se torna um laboratório de criações coletivas, cujo principal objetivo é oferecer a comunidade um local virtual onde possam se encontrar e interagir, trocando experiências, motivações, ideias e informações sobre temas de mútuo interesse. A internet é o coração de um novo paradigma sociotécnico, que constitui na realidade a base material de nossas vidas e de nossas formas de relação, de trabalho e de comunicação. “O que a internet faz é processar a virtualidade e transformá-la em nossa realidade, constituindo a sociedade em rede, que é a sociedade em que vivemos” (CASTELLS, 2001, 2005, p. 287).

As novas tecnologias transformam a organização do espaço temporal da vida social, criando novas formas de ação e interação, novos modos de relação social e novas formas de relacionamento. O reordenamento social aponta para o reconhecimento do outro a partir de uma identificação de afetos e interesses compartilhados. Os atores são o primeiro elemento da rede social, trata-se de pessoas envolvidas, como parte do sistema e que atuam de forma a moldar as estruturas sociais, através da interação e da constituição de laços sociais. Um ator

pode ser representado por um weblogger, facebook, youtube, por exemplo, mantido por um ou vários atores. Esse imperativo da visibilidade é característico da sociedade atual, uma necessidade de exposição pessoal. Recuero (2009), reforça que "é preciso ser visto para existir no ciberespaço" e ainda, "mais do que ser visto, essa visibilidade seja um imperativo para a sociabilidade mediada pelo computador" (RECUERO, p. 27).

A internet faz-se mais importante, devido ao seu aspecto simbólico, através de um espaço de circulação de signos e atividades interpessoais, do que em relação a sua concepção racional e utilitarista. Para Levy,

> A revolução contemporânea das comunicações, da qual a emergência do ciberespaço é a manifestação mais marcante, é apenas uma das dimensões de uma mutação antropológica de grande amplitude (1999, p. 195).

As tecnologias constituem uma extensão dos sentidos humanos, os quais refletem o predomínio de outro tipo de percepção de realidade. Lemos contribui afirmando que, "ao invés de inibir as situações lúdicas, comunitárias e imaginárias da vida social, as novas tecnologias vão agir como vetores potencializadores dessas situações da sociabilidade" (LEMOS 2002, p. 90). O ciberespaço nada mais é do que o desejo de conexão se realizando planetariamente. Levy defende a internet como um meio capaz de promover o encontro dos homens, para o autor "a humanidade reconecta-se consigo mesma" (LEVY, 1999, p. 195). Seguindo essa mesma linha de pensamento, Lemos (2002), enfatiza que o ponto de partida para compreendermos o comportamento social que marca uma determinada época é ter consciência que existe uma relação entre o homem, a natureza e a sociedade, sendo que em cada período prevalece uma cultura particular. Nesse aspecto, a tecnologia empregada funciona como força impulsionadora da criatividade humana, da imaginação, devido à visibilidade e a disponibilidade de material que circula na rede, permitindo que a comunicação se intensifique, ou seja, as ferramentas promovam o convívio, o contato e maior aproximação entre as pessoas

O compartilhamento, no ponto de vista social, papel muito bem exercido pelos grupos de canto coral, expressa o livre fluxo de ideias por meio da socialização de material que representa parte do conteúdo cultural subjetivo, manifesto diante da coletividade. Apesar da possibilidade latente da efetivação do

diálogo, sob forma diferente de interação, a comunicação entre os usuários virtuais demonstra a existência, na visão de Castells (2001/2005), de diferentes formas de comunicação, baseadas na interação e interlocução.

Segundo Levy (1993), as novas tecnologias precipitam o homem num novo universo comunicacional, onde se processa a circulação do saber, que o autor designa como inteligência coletiva, com implicações no reforço das competências e dos laços comunitários estabelecidos entre os agentes sociais. A vivência do homem nas comunidades virtuais que se configuram no final deste século, inaugura novas formas de sociabilidade e novas formas de interação entre os agentes sociais que partilham entre si um novo espaço de contornos muito especiais, o ciberespaço. Embora ainda haja diversas tentativas de compreender as mudanças que estão acontecendo na sociedade e que diferentes nomenclaturas foram empregadas por vários teóricos de diversas áreas do conhecimento, estamos apenas no início de um processo de mudanças ainda maiores na organização da sociedade.

Castells aponta que “as redes interativas de computadores estão crescendo exponencialmente, criando novas formas e canais de comunicação, moldando a vida e, ao mesmo tempo, sendo moldados por ela” (CASTELLS, 2001, 2005, p. 40). Nessa mesma linha de pensamento Santaella (2007) corrobora esta afirmação quando defende que o ciberespaço constrói novas paisagens, novas atmosferas e novas cartografias que estão estruturando nossas relações sociais. Entretanto, antes de atestarmos o novo em detrimento do antigo, é preciso estar atento para o que se solidifica nas culturas musicais e o que se transforma nas práticas da chamada cibercultura. Somadas as dificuldades de analisar concretamente as implicações sociais e culturais da informática pela ausência de estabilidade nesse campo, afinal “já não há lugar, nenhum ponto de gravidade de antemão garantido para qualquer linguagem, pois todas entram na dança das instabilidades” (SANTAELLA, 2007, p. 24). Não se trata aqui de identificar pessimistas, otimistas ou realistas, até porque ser otimista ou pessimista é uma prerrogativa individual. O que importa para a pesquisa é nos concentrarmos na fenomenologia das diversas potencialidades ou negatividades do canto coral junto às tecnologias digitais.

3. O canto coletivo e a "cena"

O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos. Pensar o cenário do consumo da música do canto coletivo, como parte de uma cultura inserida em uma imensa e poderosa rede de comunicação que se assemelha a uma rede social, com experiências mediadas por blogs, sites, vídeos, concertos, festivais, é pensar que esses elementos possibilitam uma sociabilidade entre produção, circulação e audiência.

> A rede é social por natureza, seja porque experimentamos a sociabilidade material ou física, dançando com pessoas em um baile ou um concerto, ou virtualmente, quando escutamos a uma pessoa que canta para nós, nos elevando e nos integrando a uma comunidade imaginada (FRITSCH, 2006, p. 55-56).

O sujeito vive então um agir e interagir onde as representações sociais regem o viver e organizam as comunicações e as condutas no e com o mundo. A intermediação cultural parece configurar-se cada vez mais como um espaço de atuação transversal, onde se torna muitas vezes indistinto o lugar específico a partir do qual os intermediários, sejam eles individuais ou institucionais, exercem as suas atividades, onde tanto o sujeito como as representações sociais expressam-se e se constroem. Consumir música nos dias de hoje é estar conectado a uma rede cultural que une o usuário, o fã, o músico e os produtores musicais. Elementos esses que podem ser relacionados com grupos de canto coletivo, que colaboram para que o gênero se afirme como um produto de forte presença em diferentes espaços no mundo atual. Nas cenas musicais são vivenciadas identidades que transitam entre afirmações cosmopolitas e a forma como essas mesmas expressões musicais, em versões locais ou gêneros regionalizados se afirmam através de apropriações culturais em diferentes espaços urbanos.

> Da mesma forma que a música faz parte do processo de afirmações identitárias individualizadas, ela reflete diretamente sobre o local onde é produzida (ou consumida) gerando implicações sobre o desenvolvimento regional, bem como sobre identidades coletivas (JANOTTI Jr.; LIMA, 2011, p. 10).

Compreender esse laço afetivo entre o indivíduo e a música e como isso está atrelado aos modos como são construídas as relações culturais nos espaços

urbanos é um importante passo para entender as práticas musicais inseridas nas relações sociais atuais. Esses espaços considerados como “cena ou campo” foram pensados para tentar dar conta de uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos. Isso inclui processos de criação, distribuição e circulação, além das relações sociais, afetivas e econômicas decorrentes desses fenômenos.

O primeiro uso do termo cena nos remete a década de 1940 do século XX[1] e se popularizou nas décadas de 1980 e 1990, para conceituar as práticas musicais presentes em determinados espaços urbanos e seus desdobramentos sociais, afetivos econômicos e culturais. Em outras palavras, a cena é uma maneira das práticas musicais ocuparem o espaço urbano e ser foco dos processos sociais dos atores envolvidos na produção, consumo e circulação da música nas cidades.

Segundo Jeder Janotti Jr. (2003), as cenas musicais, enquanto redes de consumo atuam na formação de uma identidade em comum partilhada pelos participantes, “ao mesmo tempo em que pretendem atingir um público cada vez maior, os produtos midiáticos têm que se render a tendência crescente de segmentação de mercado” (p. 09). As cenas musicais trazem em seu núcleo uma relação afetiva entre os atores sociais do mundo da música, a atividade cultural e o local onde ela é desenvolvida. Na formação de uma cena local, no caso do canto coletivo, é possível reconhecer a participação de atores sociais envolvidos na cadeia produtiva desde a sua preparação com o grupo, até o seu consumo final, seja na divulgação de uma apresentação e ou na publicação de vídeos na internet. Mas conforme ponta Janotti Jr. (2003), o principal na formação da cena local, consiste no desenvolvimento social e econômico do espaço urbano, através da formação de um público que se identifica com a cena e atua na disseminação da informação forjando redes sociais afetivas ao redor dessas práticas musicais.

Ainda com relação à circulação de bens simbólicos e os grupos de canto coral, estes se mantêm e se revezam em apresentações em espaços urbanos, a fim de se afirmarem e legitimarem o gênero nesses espaços, “todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão, a legitimidade cultural” (BOURDIEU, 2002, p.108). As cenas locais apresentam práticas musicais restritas a determinadas localidades e práticas específicas ligadas à tradição cultural. As relações espaciais fazem referências ao modo como as expressões musicais são consumidas nos

territórios urbanos e como negociam com os mapas musicais locais, daí a ideia de que as cenas são hoje, uma importante forma de materialização das sonoridades que circulam no mundo digital. Por sua vez podemos considerar as publicações na internet, destes grupos, como cenas virtuais que permitem que os indivíduos se identifiquem com determinados grupos e criem uma única cena através da internet.

> As cenas seriam a materialização das expressões musicais no tecido urbano, a partir da criação de um mercado segmentado, onde as lógicas produtivas e criativas atuam na formação de um circuito cultural próprio – envolvendo bandas, público, jornalistas, produtores culturais e outros atores sociais que fazem parte do processo – e disputam espaço com outras práticas musicais (JANOTTI Jr.; LIMA, 2011, p. 17).

A estrutura e a função do campo de produção e do campo de divulgação só podem ser inteiramente compreendidas se levarmos em conta sua função específica. Em seu conjunto, o sistema das relações constitutivas do campo de produção, de reprodução e de circulação dos bens simbólicos, se deve a especificidade dos seus produtos. É possível observar que, por exemplo, as cenas de canto coral estão conectadas aos aspectos virtuais de sua circulação nos meios digitais. Assim pode-se imaginar que as apresentações são parte de uma rede cultural que se afirma tanto nos tecidos locais, bem como nos nacionais. Até porque as apresentações em festivais estão atreladas às cidades em que ocorrem.

Não por acaso, qualquer cena possui em seus mitos fundantes apresentações de música ao vivo. De acordo com Freire Filho e Fernandes (2006),

> Lançar mão do conceito de cenas musicais – como moldura analítica para o estudo da lógica de formação das alianças no campo da experiência musical independente da cidade pode ajudar a capturar, mais integralmente, a gama de forças que afetam a prática musical urbana (2006, p. 33).

Parece claro que a noção de cena abarca duas grandes redes do mercado musical: circuito cultural e cadeia produtiva. A primeira diz respeito aos espaços urbanos fixos, ou móveis, enquanto a segunda, aos personagens e atores sociais envolvidos nas práticas do processo de criação, circulação e consumo através de suas características midiáticas.

Encontramos essas práticas dentro dos grupos de canto coral, que materializam suas práticas musicais nos espaços urbanos locais, encorajando a

interconectividade entre os atores sociais e os espaços culturais das cidades – suas indústrias, suas instituições e suas mídias. Seriam as cenas a materialização das expressões musicais no tecido urbano a partir da criação de um mercado segmentado, onde as lógicas produtivas e criativas atuam na formação de um circuito cultural próprio. Janotti Jr. e Lima colaboram afirmando que,

> As relações espaciais fazem referências ao modo como as expressões musicais são consumidas nos territórios urbanos e como negociam com os mapas musicais locais, daí a ideia de que a cena soa, hoje, uma importante forma de materialização das sonoridades que circulam no mundo digital. (JANOTI Jr.; LIMA, 2011, p. 17).

A ideia de que as cenas possibilitam a materialização da música nos espaços urbanos está alicerçada na afirmação de um processo de midiatização que não pressupõe mais uma separação entre atores sociais e meios. Pode-se dizer que o que caracteriza uma cena musical certamente aplicada aos grupos de canto coral, são as interações entre música, dispositivos midiáticos, atores sociais e o tecido urbano em que esses grupos estão inseridos.

Considerações finais

O ciberespaço se apresenta como um espaço que na sua abrangência pode fortalecer a prática com possibilidade criar uma abordagem inovadora para o trabalho do canto coletivo, como difusor e mediador da cultura no campo da música.

A interatividade com o universo virtual abre espaço para o conhecimento global, regional e mesmo particular, cabe somente ao próprio homem a decisão de qual caminho seguir. O desconhecido, o novo, por seu caráter inédito costuma intimidar o homem, especialmente quando esse não tem domínio sobre a técnica. Diante dessa realidade é imperativo que se promova reflexões, como base no diálogo entre a academia e o público envolvido para o enfrentamento de possíveis dificuldades suscitadas nas práticas.

REFERÊNCIAS

BAECHELER, J. Grupos e Socialidade. In: BOUDON, R. (Ed) *Tratado de Sociologia*. Lisboa: Asa 1995. p. 57-95.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5ª d. SP. Perspectiva. 2002

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 5 e 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001/ 2005.

DURRANT, C. *Regência Coral: Filosofia e Prática*. (2003). New York. 204p.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de estudos de música coral. 2006.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. *Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical***.** In: Freire Filho, João; FRITH, Simon. La industria de La música popular**.** In: *La Otra História del Rock*, organizado por Frith, Simon; Straw Will e Street, John. Trad. Jorge Conde. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006.

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-música. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia; AMATO NETO, João. A motivação no canto coral: perspectivas para a gestão de recursos humanos em música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 22, 87-96, set. 2009.

FRÚGOLI, A. V. *Sociabilidade Urbana*. RJ: Jorge Zahar. 2007.

JANOTTI Jr, Jeder Silveira. A procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva**.** *Revista Eco-Pós*. Rio de Janeiro. Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. UFRJ. Vol. 6, n.2, 2003, p31-46.

JANOTTI Jr, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.) – *Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet.* Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

LEMOS, André. *Cibercultura. Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea.* Porto Alegre: Sulina, 2002.

LEMOS, André; CUNHA, Paulo (orgs.). *Olhares sobre a cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

LEVY, Pierre *Tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na Era da Informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

RECUERO, Raquel. *Redes Sociais na internet*– Porto Alegre: Sulina, 2009.

STRIMPLE, Nick. *Choral music in the twentieth-century*. New York: Amadeus Press, 2002.

SANTAELLA, Lucia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida do espírito. In: FORTUNA, Carlos (Org). *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras: Celta Editora, 1997 [1903]. p. 31-44

SOARES, Gina Denise Barreto. *Coro infantil: educação musical e ecologia social a partir das ideias de Koellreutter e Guatari***.** 2003. Dissertação (Mestrado) UERJ.

VILLA-LOBOS, Heitor. Villa-Lobos por ele mesmo/ pensamentos. In: RIBEIRO, J. C. (Org.). *O pensamento vivo de Villa-Lobos.* São Paulo: Martin Claret, 1987.

Marta Martines Ferreira

Doutoranda pelo PPGARTES – na Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ. Mestra pelo ECCO- Estudos de Cultura Contemporânea- pela Universidade Federal de Mato Grosso- UFMT- Graduada em Educação Artística com Habilitação em Música pela Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT – Professora Arte-Educadora na rede pública de ensino de Cuiabá- Mato Grosso.

QUARENTA HAICAIS INTERMIDIÁTICOS DE PAULO LEMISNKI E JACK PIRES

Ana Luiza Maia Gama Fernandes
Faculdade de Comunicação Social / UFJF – analuizadagama@gmail.com

João Queiroz
Instituto de Artes de Design / UFJF – queirozj@gmail.com

RESUMO
Quarenta Clics em Curitiba é uma obra colaborativa de fotolivro de literatura brasileira. Quarenta fotos de Jack Pires são “combinadas” a quarenta poemas de Paulo Leminski. Trata-se de um caso prototípico de intermidialidade devido à irredutível relação entre ao menos dois sistemas de signos -- fotografia e poesia verbal. Contidas num livro-caixa, as lâminas soltas, sem numeração e de iguais dimensões, “recriam” a sensação de procrastinar pela cidade de Curitiba, numa espécie de passeio por cenas cotidianas, ou um trajeto des-hierarquizado pelas ruas sem endereço. Os haicais - procedimentos verbais aprendidos com Matsuo Bashô, mestre da sucinta poesia japonesa - e as fotografias, irredutivelmente relacionados, capturam o instante percebido, coloquial, livre, desimpedido. Descrevemos, e analisamos, aqui, alguns dos foto-poemas mais exemplares desta obra.

PALAVRAS-CHAVE
Quarenta Clics em Curitiba. Paulo Leminski. Haicai. Fotolivro de literatura. Intermidialidade.

ABSTRACT
Quarenta Clics em Curitiba is a collaborative work of Brazilian literature photobook. Forty pictures of Jack Pires are "combined" the forty poems of Paulo Leminski. It is a prototypical case of intermediality due to the irreducible relationship between at least two signs' systems: photography and verbal poetry. Contained in a ledger, the loose blades, unnumbered and of equal dimensions, "recreate" the feeling of procrastinating the city of Curitiba, in a kind of tour of everyday scenes, or a path des-hierarchical by unaddressed streets. Haiku - verbal procedures learned from Basho, the Japanese short poetry master - and photographs, irreducibly related, capture the perceived moment, colloquial, free, unimpeded. We describe and analyze here some of the most exemplary photo-poems of this work.

KEYWORDS
Quarenta Clics em Curitiba. Paulo Leminski. Haiku. Literature photobook. Intermediality.

1. Introdução

Quarenta Clics em Curitiba é um fotolivro constituído por quarenta fotos P&B, de Jack Pires, “combinadas” a quarenta poemas de Paulo Leminski, dispostos em folhas soltas de idênticas dimensões (24cm x 24cm). Trata-se de uma rara, quase sem precedentes, obra colaborativa de fotolivro de literatura brasileira. Na diversificada produção de Leminski, considerado um dos mais importantes escritores brasileiros da segunda metade do século XX, trata-se de seu único exemplo de

fotolivro. Publicado em 1976, é um complexo fenômeno intermidiático em que ao menos dois sistemas ou processos de linguagem (poesia verbal e fotografia) são interpretados como estando em uma relação de “acoplamento”. Isto significa afirmar que, ao menos intuitivamente, fotografia e poesia verbal são interpretados, lâmina a lâmina, como estando em uma relação de irredutível “complementariedade”, ao ponto de ambas não poderem ser interpretadas como fenômenos independentes.

Os experimentos intermidiáticos de Leminski e Pires -- a relação entre os procedimentos verbais aprendidos com Bashô, e que envolve a compressão do instante temporal percebido, e materializado na justaposição (paratática ou coordenada) de estruturas verbais, combinado à captura fotográfica do instante, em Curitiba, fazem de Quarenta Clics em Curitiba um dos mais surpreendentes exemplos da história do fotolivro de literatura no Brasil. O fotolivro materializa o próprio princípio do haicai, o que é aparentemente insignificante, a experiência imediata, a brevidade, o aqui-e-agora. Os haicais de Leminski encontram similitude e vínculo nas fotos de Pires. Este atributo aparece sob diversas formas, com ênfase em analogias estruturais entre os dois sistemas (e.g., distribuição rítmica de diversos componentes, sonoros e gráficos; balanço sintático entre paralelismos visuais e verbais), interpretativas (e.g., metáforas direta e indireta) e qualitativas (e.g., propriedades superficiais como padrões sonoros e reflectâncias locais na imagem fotográfica). Os haicais e as fotografias, irredutivelmente relacionados, capturam este instante, “coloquial, livre e desimpedido”, como afirmara Octavio Paz, sobre a poesia de Bashô (PAZ, 1976: 159). É quase certo que ambos, foto-poemas, quando combinados, permitem-nos fazer novas conjecturas sobre a cidade, conjecturas que não seríamos capazes de fazer antes de suas combinações.

Em termos metodológicos, há ao menos um grande domínio especializado para abordagem de Quarenta Clics, e dedicaremos a ele um desenvolvimento introdutório -- estudos de intermidialidade (*intermedial studies*). Como o propósito deste trabalho é apresentar Quarenta Clics em Curitiba como um fenômeno de intermidialidade, e como um importante caso de fotolivro de literatura brasileira, passamos a uma apresentação histórica sumária sobre intermidialidade e fotolivros, para em seguida introduzir os componentes-chave da obra de Leminski, e sua adequação ao Quarenta Clics. Terminamos dedicando alguns parágrafos a análise de certos foto-poemas do fotolivro.

2. Intermidialidade e Fotolivro

Intermidialidade é um termo que define fenômenos em que duas ou mais mídias/artes se relacionam. Seria, portanto, como define Moser, “toda relação entre mídias/artes” (MOSER, 2006). Para Müller, são relações que ocorrem entre sistemas fluidos, como “fusão e interação de processos e procedimentos midiáticos distintos” (MÜLLER, 1998: 38). Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, ‘intermidialidade’ é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico” (RAJEWSKY, 2012: 52) e, conforme Wolf, “capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia” (WOLF, 1999: 40-41).

No Quarenta Clics em Curitiba, os foto-poemas são processos gerados a partir de relações entre imagens fotográficas, poesia verbal -- e propriedades relevantes da página, como fonte tipográfica, distribuição dos espaços gráficos vazios, margens, sangrias. Isolada, a imagem fotográfica é parte de um processo muito distinto. Como uma importante premissa, as relações entre poesia verbal e fotografia ocorrem numa relação de complementariedade semiótica. Conforme afirma Clüver (2011: 15), os estudos de intermidialidade (*intermedial studies*) investigam relações entre “textos” individuais e específicos, denominados por Rajewsky (2012: 56) de “configurações midiáticas”. Essas configurações, para Clüver (2011: 15), podem ocorrer de três maneiras distintas: “textos multimídias, que combinam ‘textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes’, textos mixmídias, que ‘contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto’” (CLÜVER, 2011: 15) e textos intermídia ou intersemióticos, que “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou verbais, musicais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLUVER, 2006: 20).

Quarenta Clics em Curitiba pode ser caracterizado como (i) um caso de “combinação midiática”, porque há ao menos duas mídias relacionadas (fotografia e poesia verbal) e, entre duas das três classes de combinação, (ii) como um caso multimidiático porque ambas (fotografia e poesia verbal) são “coerentes” quando interpretadas isoladamente, e (iii) como um caso de “mixmídia”, porque, ao mesmo

tempo, perdem "coerência" se analisados dissociados[1]. Ele não pode ser classificado como um caso de texto "intermídia" uma vez que foto e poema podem ser abordados separadamente.

3. Paulo Leminski e o quase-haicai

Poema de origem japonesa (PAZ, 1976; LEMINSKI 1983; FRANCHETTI, 2008; GUTILLA, 2009), o haicai descende de um processo de adaptação cultural -- é a soma da escrita importada da China (*kanji*, ou "escrita chinesa", ou "ideogramas chineses") e assumida como própria pelo povo japonês, à língua genuinamente japonesa, um misto bem sucedido que resultou numa vasta produção poética criativa.

Considerado o "poeta da síntese dos anos 70"[2], Paulo Leminski é apresentado como um

> Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô", escreveu Haroldo de Campos apresentando seu discípulo. Segundo Caetano Veloso, "Leminski tem um clima/mistura de concretismo com beatnik". Para Augusto de Campos "foi o maior poeta brasileiro de sua geração". Em versos se auto-definiu: o Paulo Leminski/ é um cachorro louco/ que deve ser morto/ a pau e pedra/ a fogo e a pique/ senão é bem capaz/ o filhodaputa/ de fazer chover/ em nosso piquenique. Samurai futurista, pensador selvagem, agitador intelectual, meio polaco e meio caboclo, provinciano e universal, Paulo Leminski foi uma inesquecível tempestade na cena cultural brasileira, antes de morrer aos 44 anos, em 1989, no auge do sucesso, como um mito (VAZ, 2001, Contracapa).

Leminski encontra no haicai a principal moldura estético-filosófica para as suas criações -- o "investimento no coloquial, no espontâneo, no improviso, o aproveitamento mais direto dos conteúdos da própria existência individual como matéria de poesia" (SANDMANN, 1999: 123). Principal representante da poesia japonesa em língua portuguesa, ele relaciona sua poética à forma nipônica de

[1] O leitor deve atentar para um problema metodológico que não vamos enfrentar diretamente neste trabalho: a definição de *midia*. Para acessar uma bibliografia extensa sobre este problema, ver Clüver (2006, 2011), Elleström (2010) e Müller (2012). Outro problema está relacionado à definição de "coerência" da interpretação, que também não poderemos detalhar tecnicamente, dada a enorme divergência encontrada entre os comentadores (ex. ver CLÜVER, 2006: 19).

[2] Esta definição de Leminski está no título do artigo "Morre Leminski, poeta-síntese dos anos 70", de Regis Bonvicino, publicado na *Folha de S. Paulo*, em 9 de junho de 1989, dois dias depois da morte do poeta.

maneira singular -- o haicai é compreendido como uma experiência de simplicidade sensorial. O haicai funciona para Leminski, segundo Campos (1972: 65), como “uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível”. Trata-se de uma poesia com forma breve, conteúdo variado, rarefeito, sucinto e altamente tensionado, “uma representação gráfica de ideias de grande enxutez” (CAMPOS, 1972: 63).

Leminski, que utiliza elementos básicos da técnica do poeta japonês Bashô, “parte de um cenário geral para um cenário particular, sugerindo sempre uma ação que acontece no presente -- o retrato de um momento de êxtase, como uma pintura de imagens” (KANEOYA, 2008). Desse modo, o primeiro verso do haicai diz respeito, em termos muito gerais, e de uma forma que não é rigorosamente normativa, a “uma circunstância eterna, absoluta, cósmica, não humana, normalmente, uma alusão à estação do ano, presente em todo haicai” (LEMINSKI, 1983: 44). No segundo verso, expressa-se “a ocorrência do evento, o acaso da acontecência, a mudança, a variante, o acidente casual” (LEMINSKI, 1983: 45). Por fim, a terceira linha, “o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento” (LEMINSKI, 1983: 45). Para Paz, o poema japonês “divide-se em duas partes: uma de condição geral e da ubiquação temporal ou espacial do poema (outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou um rochedo, a lua, um rouxinol); a outra relampagueante, deve conter um elemento ativo. Uma é descritiva e quase enunciativa; a outra, inesperada. A percepção poética surge do choque entre ambas” (PAZ, 1976: 163).

Do ponto de vista da metrificação e da estruturação, Haroldo de Campos (CAMPOS, 1972: 66) afirma que “o haicai é escrito numa única linha vertical, o que torna arbitrária a disposição ocidental corriqueira em tercetos, e legitima outros arranjos espaciais mais conforme a arquitetura da peça”. O haicai é, nesse sentido, uma “iluminação poética” (SOUSA, 2007: 12), uma recriação textual de grande enxutez de um acontecimento corriqueiro, carregado de significação. Para Nakaema (2011: 255),

> diferentemente do haikai japonês da Escola de Bashô[3], o de Paulo Leminski possui forma breve não necessariamente correspondente a dezessete sílabas. Assim, quanto ao plano da expressão, há haikais de Leminski que possuem mais de três versos e versos com número de sílabas poéticas variadas. É possível também encontrar poemas com rimas, aliterações, assonâncias, entre outros recursos poéticos, bem como a presença de títulos. Com relação ao plano da expressão, nem sempre há nos poemas de Leminski o termo sazonal kigô[4] ou o ideal zen budista de iluminação.

Quarenta Clics em Curitiba integra intermidiaticamente a objetiva portátil dos haicais de Leminski aos instantâneos fotográficos de Pires.

4. *Quarenta Clics em Curitiba* -- haicais intermidiáticos

Quarenta Clics, publicado um ano depois da prosa experimental Catatau[5], contém quarenta foto-poemas, em folhas soltas. Dispostos em dois formatos diferentes, trinta das folhas têm seus poemas posicionados na horizontal, na parte superior da lâmina, enquanto dez folhas têm seus poemas em posição vertical, alinhados à direita da lâmina. A arquitetura do livro-caixa, sua estrutura de folhas sem numeração, impede o observador de qualquer tentativa de sequencializar a leitura, ou o que pode ser interpretado como um deslocamento pela cidade. Impedido de criar focos de atenção privilegiados, ou sequências capazes de sugerir estruturas narrativas, o fotolivro “recria” no leitor a sensação de procrastinar pela cidade, imerso em acontecimentos sutis que só um olhar atento é capaz de capturar. Feito de cenas cotidianas de Curitiba, Quarenta Clics “recria”, através da combinação de poemas e fotografias, o deslocamento descentralizado pelas ruas da cidade.

Há, nas fotografias de Pires, um inconfundível tom de coloquialidade, registros de pessoas que executam atividades triviais na paisagem local. As fotos em preto e branco, seus jogos de sombras e planos, não permitem inferir o momento

---

[3] Bashô nasceu em 1644 na província de Iga e faleceu em Osaka em 1694. Foi o poeta mais famoso do período Edo no Japão. É reconhecido como o mestre da sucinta forma haicai de escrever poesia (LEMINSKI, 1983).

[4] Tema da estação, em japonês, *kigô*, é tudo que faz referência ao tema das estações do ano. Estações do ano: outono, primavera, verão, inverno, e tudo o que puder ser relacionado. Ex: folhas, chuva, neve, frio.

[5] Catatau, obra publicada em 1975, depois de oito anos de elaboração, é considerada uma das prosas mais criativas pós-Guimarães Rosa, pós-*Galáxias* de Haroldo de Campos. No Catatau, como em *Galáxias*, a linguagem é experimentada em seus limites extremos.

de cada instante, nem há indicações de uma ordem determinada de acontecimentos. Nos poemas de Leminski, há uma grande variedade de estruturas. Para Franchetti (2008: 266), o haicai “ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida, ora monta o poema visualmente, tirando partido do espaço e da forma física das letras e palavras”. No Quarenta Clics, os poemas são feitos, quase em sua totalidade, com o acentuado tom de coloquialidade observado nas fotos, podendo ser diretamente comparados às cenas, e/ou às capturas de cenas, em instantâneos cuja trivialidade assemelha-se aos instantes fotografados.

Sobre a relação entre fotos e poemas, ela baseia-se em varias formas de analogia, e distribuem-se entre similitudes (e contrastes) superficiais, estruturais, interpretativas, metafóricas. Isto significa que os elementos do cenário fotografado por Pires e a poesia de Leminski estão de tal forma relacionados, que a palavra, e diversas propriedades paralinguísticas, influenciam e são influenciadas pela fotografia em diversos níveis de organização (semântico, rítmico, etc). Vejamos alguns exemplos:

Foto-poema 1: Domingo / Canto dos passarinhos / Doce que dá para por no café

A foto é uma imagem capturada sob a lei dos terços, equilibrando manchas claras e escuras no espaço fotográfico: uma mulher sentada no banco de uma praça, apoiando seus braços sobre sacolas de supermercado, exibindo um semblante de quem está a pensar sobre a vida. O poema, um dos mais precisos exemplos de distribuição entre os versos do terceto, é um haicai "genuinamente japonês" em termos estruturais, tendo o "kigô" bem demarcado: *canto dos passarinhos*, além do tema tipicamente haicaístico, o cotidiano. É claramente percebida a distribuição proposta por Leminski: na primeira linha a condição geral; a segunda, a ocorrência; a terceira, a surpresa, ou quebra da expectativa. Segundo Paz, vemos as duas primeiras linhas enunciativas, e a terceira linha inesperada, ativa. Quanto as marcações internas, observamos um interessante jogo sonoro em /domingo/doce/ e /canto/café/. Neste foto-poema, a composição imagética textual materializada na lâmina "recria" o instante percebido pelo fotógrafo e pelo poeta. O haicai e a foto capturam o instante, e ambos parecem funcionar como legenda um do outro. Foto e poema somam-se e transformam-se, dando margem para outras interpretações, e conjecturas, ao mesmo tempo que relatam o instante que é único, imutável.

Foto-poema 2: 1• dia de aula / na sala de aula / eu e a sala

Fotografia elaborada com elementos quase simétricos no primeiro plano, três componentes de pesos e texturas similares se equilibram na imagem. No segundo plano, linhas diagonais de espessuras diferentes dão certa profundidade à fotografia -- uma criança de cócoras mexe em pedaços de madeiras extraídos das duas lixeiras ao seu lado. Terceto elaborado com palavras repetidas vezes entre as linhas, /aula/sala/, o que sugere uma leitura rítmica regular. Na primeira linha, apresenta-se a condição geral, que forçosamente faz alusão ao kigô, visto que as aulas iniciam-se em fevereiro ou março, dando a marcação do tempo ou estação do ano, o verão. A segunda linha, o evento, o local onde reside o acontecimento ou o próprio acontecimento em si, “na sala de aula”. A terceira linha é o resultado do encontro das duas primeiras, uma surpresa inesperada -- “eu e a sala”. De acordo com Paz, as duas primeiras linhas são enunciativas, explanatórias, e a terceira, ativa, narrando a surpresa e a quebra de expectativa em relação às duas linhas antecedentes. O poema respeita a ortodoxia métrica do haicai, elaborado em três linhas. Porém, a extração do kigô por vias interpretativas, o afastam do gradiente imaginário da forma original japonesa. O foto-poema produz difusas interpretações. Essa lâmina é, talvez, a que mais variadas interpretações pode sugerir quando foto e poema são lidos juntos e separadamente. A s*ala de aula* transforma-se em rua, quando o leitor é convidado a ver a foto, e o *1• dia de aula*, a iniciação da vida na rua.

Foto-poema 3: Ruas cheias de gente. / Seis horas. / Comida quente. / Caçarolas.

Fotografia composta de um só plano dividido em três camadas, a central em mancha escura e as demais mais acentuadamente claras. Na imagem, uma mulher de pé à esquerda numa banca de jornais, uma revista nas mãos, e um menino sentado à margem direita, a mão na boca. Ambos examinam o mesmo ponto, fora da imagem. O poema, um quarteto elaborado com recortes do cotidiano, frases e palavras soltas sobre a sensação de familiaridade com determinadas horas do dia, refeições servidas tipicamente em horários fixos, em locais tradicionais da cidade. O poema contém rimas finais na primeira e terceira linhas /gente/quente/ e na segunda e quarta linhas /horas/caçarolas/, e repetições sonoras em /ruas/cheias/horas/caçarolas/. Há também a repetição de “as” em /ruas/cheias/. De acordo com a tabela de Leminski: primeira linha, “ruas cheias de gente”, a condição geral, não-humana; na segunda e terceira linhas o evento, a ocorrência “seis horas/ comida quente”; na quarta linha, a surpresa, o desfecho inesperado. Seguindo a tabela de Paz: três primeiras linhas enunciativas, e quarta linha ativa, surpreendente. O quarteto foge à regra haicai por não obedecer a métrica - três linhas - e por não conter o elemento kigô, que remete à estação do ano. Porém, o relato corriqueiro aproxima o poema do núcleo original. Foto-poema, portanto, intensificam a ideia do cotidiano trivial, corriqueiro.

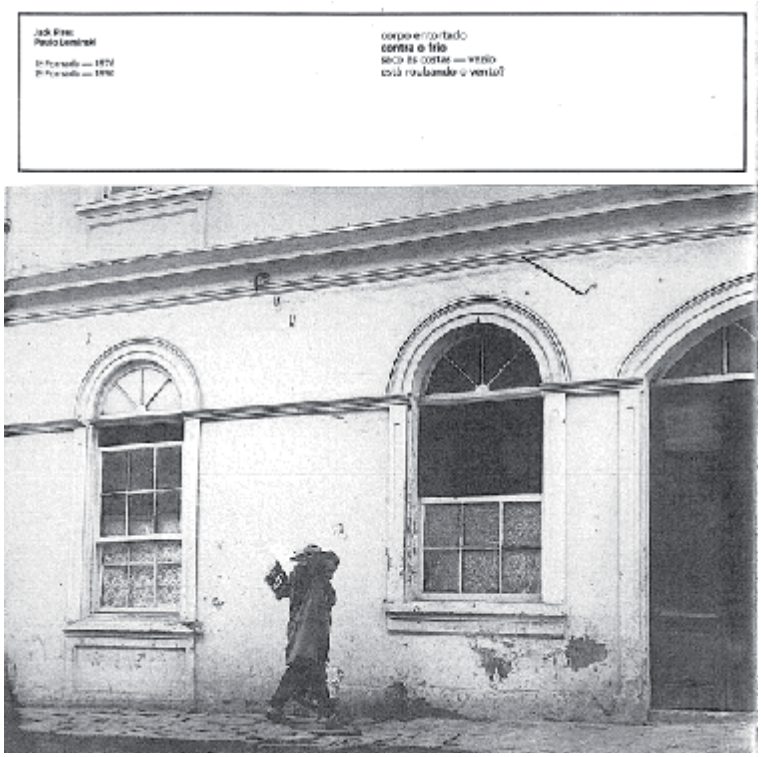


Foto-poema 4: corpo entortado / contra o frio / saco às costas - vazio / está roubando o vento?

A foto, cenário diagonal ("torto") da edificação, indicado na primeira linha do haicai, uma construção rítmica regular, de composição clara e equilibrada. O poema, um quarteto altamente estruturado com paralelismos na segunda e terceira linhas /frio/vazio/ e correspondências sonoras, na primeira linha /corpo/torto/ e na quarta linha /está/vento/, /roubando/vento/ e /roubando/vento/. Mais correspondências distribuídas entre as linhas /corpo/contra/costas/ e /contra/frio/. As duas primeiras linhas fazem alusão à condição geral, invernal, proposta por ambos os autores, Leminski e Paz, além do tema da estação, ou kigô (frio). A terceira linha, a ocorrência, o elemento ativo. A quarta linha, a surpresa, a quebra da sequência do acontecimento. Por mais que, do ponto de vista da metrificação, o poema esteja afastado do original nipônico, a temática e a presença do kigô, o aproximam do gênero haicai. O foto-poema carrega de significação o "torto" do poema; o corpo torto que na análise isolada do poema podia tratar de um animal (ser vivo) torto de frio, com a foto passa a ser uma edificação, nova perspectiva que abre para outras novas conjecturas e possibilidades.

5. Conclusão

Quarenta Clics em Curitiba materializa intermidiaticamente o próprio princípio do haicai, a experiência imediata, a brevidade, o aqui-e-agora, percebido e capturados, des-hierárquica e aparentemente, na cidade de Curitiba. Entretanto, são poemas concebidos sobre as fotos, não sobre a cidade, ou sobre instantes da cidade. Pode-se afirmar que Leminski escreve sobre as fotos de Pires (ou que este fotografa seus poemas), não sobre seus objetos, mas sobre suas propriedades sintáticas, semânticas, morfológicas. Em Quarenta Clics, os poemas funcionam como rigorosos processos metassemióticos. Mas a metalinguagem intermidiática é exercida iconicamente no fotolivro, através, portanto, do próprio material de que são feitos poemas e fotos. Especificamos, em futuras análises, mais exaustivamente, as propriedades envolvidas nas combinações foto-poemas, de um lado, e generalizamos os resultados para diversas obras de fotolivro de artista.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria*: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras, n. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

_____. Intermidialidade. *Revista de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte: UFMG. p.8-23. 2011.

ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: ELLESTRÖM, Lars. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills: Palgrave Macmillan. p.11-48. 2010.

FRANCHETTI, Paulo. *O haicai no Brasil*. Alea: Estudos Neolatinos. vol.10 n. 2, Rio de Janeiro, July/Dec. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200007> Acesso em: 12 jan. 2015.

GUTILLA, Rodolfo. *Boa Companhia - Haicai*. São Paulo: Companhia das letras. 2009.

KANEOYA, Iochihiko. O haikai, haicai ou haiku. *Nipocultura*. 2008. Disponível em: <http://www.nipocultura.com.br/?p=242> Acesso em 10 dez. 2014.

LEMINSKI, Paulo. PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: Editora Etecetera, 1976, 1990.

_____. *Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NAKAEMA, Olivia Y. *Haicais de Paulo Leminski*: uma abordagem semiótica. Cad. Pesq. Grad. Letr. USP, v. 1, n.1, jan-jun. p. 252-260. 2011.

MOSER, Walter. *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade*. Aletria. 2006.

MÜLLER, Jürgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thais F. N; VIEIRA, André S. *Intermidialidade e Estudos Interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora. p 75-95. 2012.

_____. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*. p.15-38, 2010.

_____. Video – or the Intermedial State of the Art. In: HEUSSER, Martin; CLÜVER, Claus; HOEK, Leo; WEINGARDEN, Lauren (Orgs.). The Pictured Word. Word&Image Interactions II. Amsterdã e Atlanta, GA: Rodopi. p. 347-356. 1998.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RAJEWSKY. Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thais F. N; VIEIRA, André S. *Intermidialidade e Estudos Interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora. p.51-73. 2012.

SANDMANN, M. *Nalgum lugar entre o experimentalismo*. 123 Revista Letras, Curitiba, Editora da UFPR. n. 52, p. 121-141, jul.dez. 1999.

SOUSA, Tatiane A. *Haicais de Bashô*: o oriente traduzido no ocidente. Fortaleza. 2007. 136f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Ceará.

WOLF, Werner. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdã e Atlanta, GA: Rodopi, 1999.

VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. São Paulo: Record, 2001.

Ana Luiza Maia Gama Fernandes

Mestranda na linha de pesquisa Estética, Redes e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Ana Luiza Fernandes é pesquisadora em dois grupos da instituição: IRG - Iconicity Research Group, e GPral - Redes, Ambientes Imersivos e Linguagens. Possui graduação em Comunicação Social, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2012).

João Queiroz

João Queiroz é professor do Instituto de Artes e Design (IAD) e Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É membro diretor do International Association for Cognitive Semiotics (IACS), e diretor do Grupo de Pesquisa em Ciência Cognitiva e Semiótica (IAD/UFJF). Suas áreas de pesquisa incluem: Estética, Semiótica Cognitiva, e Intermidialidade. http://ufjf.academia.edu/JoaoQueiroz/About

ARTE

MESA 09 – Arte em Rede

Lucila Tragtenberg
INTÉRPRETE- CANTOR E PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM REDE

Rafael de Oliveira Souza
TEATRO DIGITAL: PROCESSOS CRIATIVOS DAS NOVAS TEATRALIDADES E SEUS IMPACTOS POLÍTICOS

Rogério Rauber / Rosangella Leote
A COMPLEXIDADE DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Monique Alves Carvalho
DRAMATURGIA SONORA: UMA RAMIFICAÇÃO DA DRAMATURGIA TOTAL DA OBRA

INTÉRPRETE-CANTOR E PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM REDE

Lucila Tragtenberg
PUC-SP – lucilatragtenberg@gmail.com

RESUMO
Abordaremos aspectos teóricos co-relacionados a práticos da pesquisa em processos de criação da interpretação do intérprete-cantor na música erudita, nosso doutorado em *Processos de Criação*/PUC-SP, buscando agregar complexidade à noção de criação no trabalho do intérprete. Da abordagem filosófica em Abdo (2000) e Fubini (1994), refletimos sobre terminologias vinculadas ao intérprete e suas designações de criação e mobilidade, propondo alternativas. Metodologia e referencial em crítica de *Processos de Criação* em Salles (2006, 2010) e *complexidade* em Morin (2005).

PALAVRAS-CHAVE
Interpretação musical. Processos de Criação. Canto. Complexidade e música.

ABSTRACT
We will discuss theoretical and practical aspects co-related of research in creation processes of interpretation of the performer-singer of classical music, our Ph. D in Creation Processes/PUC-SP, seeking to add complexity to the notion of creation in the work of the interpreter. From the philosophical approach in Abdo (2000) and Fubini (1994), we have reflected on terminology related to the interpreter as the creation and mobility, proposing alternatives. Methodology and referenctial on critical of Creation Processes in Salles (2006, 2010) and complexity in Morin (2005).

KEYWORDS
Music interpretation. Creation Processes. Singing. Complexity and music.

1. Interpretação e Metodologia

Nesta comunicação, refletiremos sobre alguns dos aspectos teóricos co-relacionados a praticos, que viemos desenvolvendo em nossa pesquisa de doutorado em *Processos de Criação* no curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, cujo tema é a investigação a processos de criação da interpretação do intérprete-cantor da música erudita, lançando um foco sobre a dimensão da criação e o trabalho do intérprete-cantor.[1]

Alguns dos estudos realizados até o momento em nosso doutorado, mostraram um viés comum, recorrente, referente ao aspecto relacional em áreas de

[1] Utilizamos o termo 'intérprete-cantor' para enfatizar o aspecto da interpretação na prática do canto. Clarke em *Understanding the psycology of performance* (2002: 63) discute o que denomina como situação paradoxal da "Expressão" em performance musical, onde apesar de exercer um papel fundamental, é facilmente ignorada. Segundo o autor, fica-se "surdo" em relação a sua presença.

conhecimento distintas, como o conceito de *mestiçagem* (não étnica) na área da Cultura da Comunicação e História (Pinheiro, 2007 e Gruzinski, 2001), metodologia e referencial teórico processual e relacional em *Redes da Criação* na crítica de *Processos de Criação* com base peirceana (Salles, 1998, 2006, 2010).

Esse viés relacional e os conceitos citados, serão explicitados no decorrer da comunicação, em conexões que procuraremos estabelecer nas reflexões sobre terminologias vinculadas ao intérprete e a dimensão da criação (ausência e presença em modos qualitativos, móveis e autônomos). Ao utilizarmos a metodologia da História Oral (ALBERTI, 1989) em entrevistas, os relatos obtidos dos próprios intérpretes nos aproximaram de seu fluxo criativo, configurando um *documento de processo* no sentido ampliado caracterizado em Salles (2010: 14-15): "Uso o termo 'documentos de processo' para designar todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação". Essa caracterização se mostrou pontual, pois observamos então, que os intérpretes-cantores realizavam poucas anotações na partitura, nenhuma delas com possíveis sentidos vivenciados nos sons cantados. Se tivéssemos acessado apenas a partitura trabalhada, continuaríamos sem acesso a aspectos significativos e desveladores de suas "partituras internas" e de seus projetos poéticos.[2]

Um dos objetivos em nossa pesquisa, se constitui no desvelamento de processos de criação da interpretação, buscando o acesso à 'partitura interna' do intéprete-cantor, geralmente acessível apenas à ele mesmo, nos aproximando de seus 'por quês' e 'comos' contributivos e constitutivos da trama que compõe as configurações, móveis, de sua composição interpretativa de uma obra musical.[3] Essa 'partitura interna' que, em uma instância se refere, diretamente a criações interpretativas de uma música específica (com seus respectivos aspectos musicais, de imaginação, sentidos e gestualidade), em uma outra instância, mais ampla,

[2] Projeto poético em que se verificam princípios éticos e estéticos do criador, seus valores e formas de representação do mundo (SALLES, 2006). Com relação a outros enfoques dados pela autora ao percurso da criação, para além dos mais amplos como *projeto poético* e *comunicação* (do criador consigo mesmo e com o mundo entorno), cinco perspectivas são indicadas: Ação Transformadora, Movimento Tradutório, Processo de Conhecimento, Construção de Verdades Artísticas e Percurso de Experimentação. (SALLES, 1998:87).

[3] Clarke (2002) aponta extensa análise feita por Reep (que pode apenas responder à pergunta 'o que') através de gravações comerciais, de mais de cem performances de uma mesma obra. Johnson valoriza a importância do uso de gravações para estudos da expressão em performances em *Interpretations of Recordings*: "A comparação de gravações é, de fato, um excelente método da revelação e celebração da maravilhosa diversidade de interpretações e personas reveladas através do arquivo das gravações" (JOHNSON, 2003: 208, tradução nossa).

parece se conectar ao projeto poético do intérprete-cantor como um de seus elementos constituintes.

Buscando agregar complexidade no tratamento dessas duas instâncias próprias aos processos de criação da interpretação do intérprete-cantor e transitar na mobilidade dos mesmos, dialogamos com o conceito de *rede* em Salles em seu livro *Redes da Criação: construção da obra de arte* (2006), o qual fundamentou também nossa pesquisa no doutorado:

> Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as conseqüências de enfrentar esse desafio." (SALLES, 2006: 24).

Sua proposta de abordagem crítica de processos artísticos como *redes da criação*[4] aponta para o caráter contínuo de mobilidade e de múltiplas interconexões de relações instáveis, gerando nós ou picos em redes, em que simultaneidades e interações de ordens diversas se organizam em modos não hierárquicos e não lineares, seguindo alguns princípios direcionadores. Consonante à sua fundamentação na semiótica peirceana, os caracteriza ainda, como movimentos com tendência de causação final[5], ou seja, direcionados a algum fim, mas sempre um continuum[6], sem inicio e sem fim, falíveis:

> O processo de criação, com o auxílio da semiótica peirceana, pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de idéias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final. (SALLES, 2006: 15).

[4] Sobre a abrangência do conceito de rede, a autora comenta: "Como afirma André Parente (2004, p. 9) a noção de rede vem despertando um tal interesse nos trabalhos teóricos e práticos de campos tão diversos como a ciência, a tecnologia e a arte, que temos a impressão de estar diante de um novo paradigma, ligado, sem dúvida, a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências." (SALLES, 2006:17).

[5] "A tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza... A tendência é indefinida mas o artista é fiel a essa vagueza...não apresenta já em si a solução concreta do problema mas indica o rumo." (SALLES, 1990:29).

[6] Não é objetivo deste artigo desenvolver todos os fundamentos da crítica de *Processos de Criação*. Assim, o conceito de semiose (signos em ação, portanto em permanente interpretação, seguindo sempre em outra interpretação, um continuum interpretativo) que já se encontra incorporado à sua teorização, será evocado aqui brevemente explicitado, em exemplo contextualizado a seu trabalho: "Poderiamos dizer que nossa experiência – e a experiência do criador, nesse caso específico – é povoada por signos que se forçam sobre um interpretante e que, por sua vez, geram signos numa cadeia infiinita." (SALLES, 1990: 13).

Assim, de modo coerente, buscaremos nesse artigo o caminho investigativo a termos ligados à figura do intérprete-cantor e criação da interpretação, em sua língua, ou seja, em rede, processual, relacional, buscando ainda "um olhar que seja capaz de abarcar o movimento." (SALLES, 2006: 16). Levaremos em conta a dificuldade, a impossibilidade de se determinar gênese ou pontos finais de interpretações ou informações relativas a seus processos de construção. A partir disto, as conexões das 'partituras internas' e projetos poéticos dos intérpretes-cantores poderão vir a ser compreendidas como conexões de uma rede constituída em nós ou picos, configurando locais onde esses momentos se encontram e, segundo Morin (2005), onde elementos ali são partilhados, em troca de informação constante de um lado para o outro, segundo a configuração que o autor propõe de *interações:* "As interações são ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza de elementos, corpos, objetos, fenômenos, em presença ou em influência." (MORIN, 2005: 72).

Poderemos ver a seguir, ao refletirmos sobre a terminologia musical, como a natureza das interações podem contribuir para o desvelamento de conexões entre criação artística e seus procedimentos e projeto poético, suas configurações em partilhamentos móveis constantes.

2. Terminologias, criação e intérpretes-cantores

Durante nossos estudos, um dos aspectos que evidenciaram a necessidade de uma revisão, foi o de um instrumental investigativo apropriado à natureza de nosso objeto de estudo, ou seja, intrinsecamente processual, em seu fluxo de criação. Nesse sentido, termos que são aplicados ao intérprete e se encontram assim implicados na rede de criação da interpretação, possuem suas cargas semânticas, sobre as quais acreditamos seja necessária uma reflexão, pois em alguns deles a configuração processual parece não encontrar eco.

Assim, buscamos refletir aqui, inicialmente, sobre os termos *execução*, *fusão* e *recriação*, como elementos inter-agentes com as redes de criação da interpretação realizada pelo intérprete-cantor, conectados à ela através do viés relacional entre compositor e intérprete. Nesse sentido, a noção de *re-evocação* das idéias originais do compositor, conectada e implicada na de *execução*, se faz presente nas

declarações emblemáticas citadas por Walls, de Ravel e Stravinsky respectivamente, no início do séc. XX:

> "Eu não peço interpretação para a minha música, mas apenas que ela seja tocada." e "Música deve ser transmitida, não interpretada, porque interpretação revela a personalidade do intérprete, ao invés da do autor, e quem pode garantir que esses executantes irão refletir a visão do autor, sem distorções?" (WALLS, 2003: 17, tradução nossa).

Críticos italianos da *Rassegna Musicale* em 1930, ao iniciar um grande debate sobre a questão da interpretação musical polarizado sob as inspirações croceana (a tese da *re-evocação* da vontade do compositor) e gentileana (valorizando de modo veemente a vontade subjetiva do intéprete), faziam eco às afirmações dos compositores acima, ao abordar a figura do intérprete e sua relação com a criação: "podia considerarse la interpretación una atividade artística o no? y, em consecuencia, podia considerarse una atividad creadora o no?" (FUBINI, 1994: 102). Segundo Fubini (1994) a polêmica teria se esgotado na época, por não fazer juz à sua complexidade, deixando de lado aspectos históricos, culturais, psicológicos e próprios aos procedimentos da prática musical. Como o autor, não acreditamos que com a simplificação da questão e a ênfase em oposições entre compositores, intérpretes e críticos, se tangencie a natureza da questão da criação musical, ao contrário, a distância parece assim acrescida. Atualmente, a pesquisa sobre performance ou práticas interpretativas já se constitui de modo ampla e dinâmica, caminhando em aprofundamento real das questões pertinentes à área.[7]

Mas ainda hoje, como aponta Abdo (2000), a noção de *re-evocação* das supostas intenções do compositor, se faz presente no ambiente musical, nos remetendo à Croce:

> A tese da "reevocação" do significado autoral teve o seu auge durante a primeira metade do século XX, com a larga difusão do "espiritualismo estético" de Benedetto Croce mas ainda tem muitos adeptos no campo da música erudita... Quanto a execução musical, afirma Croce que seu fim primeiro é "reevocar" fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal

[7] *Signos, interpretação, análise e performance* de Milani e Santiago, refere muitos artigos publicados em pesquisa em performance, publicado na R. Cient./FAP, Curitiba, v.6, p.143-162, jul./dez. 2010. Os livros de Sonia de Lima, *Performance & interpretação musical*: uma prática interdisciplinar da Ed. Musa (SP, 2006) e *Performance musical e suas interfaces* de Sonia Ray (Org.) da Ed. Vieira (Goiânia: 2005), reúnem estudos em perspectiva interdisciplinar relativos à performance e interpretação.

> e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística. Como se sabe, ainda hoje, é esse o ponto de vista vigente na maior parte das escolas de música, perpetuando-se acriticamente, geração após geração, a ideia de que o executante tem como dever "tocar como o próprio compositor tocaria" (ABDO, 2000:16-17).

Execução musical é um termo muito utilizado por autores das mais diversas visões filosóficas e tendências musicais, presente mesmo em dicionários, que etimologicamente, designam *execução* como performance musical. Ele parece não englobar, evidenciar ou até mesmo excluir, o caráter implicito da atividade de criação na composição da interpretação e sua realização na performance musical, pois é preciso que se leve em conta, a realidade de que muitas vezes em apresentações, o intérprete-cantor modifica no momento da performance, um sentido não criado em ensaios. Inúmeros fatores podem contribuir para tanto, como a percepção atuante no momento, como verificamos no comentário presente em uma entrevista de um dos intérpretes-cantores: "Bem... as modificações aparecem no momento da apresentação, deixo em aberto, pra o meu estado naquele dia, possa entrar na interpretação."

O termo *performance*, há muito adotado na área que pesquisa o trabalho do músico instrumentista, cantor ou regente, discutido sob diversos ângulos em livros como os de Sonia Ray (2005) e Sonia Lima (2006), aparece também interligado à Dança, as Artes Plásticas e à Performance como arte cênica, formalizada nos anos 70, tributária dos dadaístas, futuristas e dos happenings nos anos 50 dos EUA (GLUSBERG, 1987), potente em 'momentos' que incluem liberdade interpretativa associada à espontaneidade, criação e ainda, improvisação. A dimensão relacional referida ao inicio da comunicação, entre intérprete, composição e compositor, é transformada (ao levarmos em conta a herança da Performance) de um espaço-tempo onde a criação não pretende coexistir com a necessidade de *re-evocação* do 'que quer o compositor' em uma *execução*, para uma abertura de um campo espaço-temporal em que o 'momento' e a espontaneidade, se revelam de modo intrínseco. Em função dessa contextualização semântica da palavra *performance*, capacitando o 'momento' de encontro do intérprete com o público como uma dimensão criativa, aberta ao acaso e a possíveis modificações, em relações dialógicas criativas, consideramos a pertinência em **substitui-la** ao termo *execução*, vindo a ser por nós adotada em nossa tese.

Prosseguindo, o termo *fusão* é citado por Abdo a fim de dimensionar o aspecto de temporalidade em H.- G. Gadamer:

> O significado original, diz Gadamer, está para sempre perdido no tempo. A compreensão ocorre do ponto de vista do presente e de nada adianta tentar resgatar o passado. Mais precisamente, a compreensão se efetiva como uma "fusão de horizontes", isto é, passado e presente (autor e intérprete), juntos, constroem, a cada vez, um novo significado (ABDO, 2000: 17).

Fusão também importa reflexões sobre aspectos relacionais. Algo que se funde, elimina a possibilidade continua de troca entre dois ou mais diferentes, evidenciando uma redução de atividade, mobilidade e de informações em termos quantitativos e qualitativos. O conceito de *mestiçagem* (PINHEIRO, 2007) oferece outra possibilidade relacional diversa à *fusão*. Compreendido não em seu aspecto étnico, mas como estruturas ou objetos que configuram relações móveis em constante troca sem que daí resultem sínteses, unificadoras, em constante inacabamento e movimento, ou ainda, disposições onde diferentes co-existem lado a lado, em fronteiras permeáveis onde um inter-relacionamento é observado. Uma constante troca gerando propriedades compartilhadas, onde se configuram mosaicos, trânsito constante rompendo com concepções binárias como 'centro e periferia' de hierarquização implícita, que são abandonadas:

> Tais modos não binários desconhecem o dilema entre identidade e oposição: a mestiçagem se constitui como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não remontam saudosa e solitariamente a instâncias autorais perdidas, mas sim festejam o gozo sintático dessa tensão relacional que se mantêm como ligação móvel em suspensão (PINHEIRO, 2007: 10).

Um olhar à investigação relacional entre obra, intérprete e compositor (presente ainda em abordagens a seus dados estilístico-histórico-biográficos) no processo de criação da interpretação, não parece trazer a dimensão do movimento no horizonte de *fusões* (onde se perde o um e o(s) outro(s) emergindo um único), mas sim, parece melhor caracterizado no de *mestiçagem*, como flexibilização no fluxo constante de troca de informações entre intérprete e obra, onde cada um se mantêm separadamente, mas suas interações constantes e não hierarquizadas, criam propriedades móveis conjuntas, advindas de conexões flexíveis estabelecidas entre si.

Entretanto, a relação horizontal da *mestiçagem* não parece inteiramente implicada no termo *recriação*. Este termo, já presente nas polêmicas da *Rassegna,* onde o crítico Gatti aprova a *recriação* da obra de arte (FUBINI, 1994), aparece em alguns estudos, como os citados em Milani e Santiago (2010). Acreditamos que a idéia de re-criação pode trazer ao fundo, a de uma criação que busque evocar um significado autoral, criar novamente o que já foi criado. Com ela, se corre o risco da compreensão as proposições grafadas em signos na partitura, como um convite, ainda, à *re-evocação* de idéias do compositor (embora não seja neste contexto que a autora compreenda o termo). O prefixo em re-criar é o mesmo de re-evocação*.* Frente a estas duas palavras, dialogando com a *mestiçagem*, propomos *reciprocidade* (não sendo possível *re-ciprocidade*), que parece explicitar o trânsito, fluxo, em seus sentidos de vai e vem, vias de caminhos a serem trilhados nos processos de criação da interpretação, em trocas horizontais.

Concluimos, optando pela utilização dos termos *performance* suprimindo *execução,* e por *reciprocidade*, ao invés de *re-evocação* ou *re-criação*, uma vez que acolhem e explicitam, como ferramentas de investigação as partituras internas e projetos poéticos dos intérpretes-cantores, a dimensão da criação em seu fluxo de continuidade explicitada em um trânsito, como via de mão dupla, processual e dinâmica.

REFERÊNCIAS

ABDO**,** S**.** Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG, v. 1, 16-24, 2000.

ALBERTI, V. *História oral***:** a experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, 1989.

CLARKE, E. Understanding the psycology of performance*.* In: RINK, J (ed.) *Musical performance*: a guide to understanding. UK: Cambridge University Press, 2002. 59-72.

FUBINI, E. *Música y lenguaje em la estética contemporânea*. Madrid: Alianza, 1994.

GLUSBERG, J. *A arte da performance.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

JOHNSON, P. The legacy of recordings. In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance:* a guide to understanding. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002. 208-209.

LIMA, S. A. Performance, prática e interpretação musical. IN: *Performance & Interpretação Musical.* São Paulo: Musa, 2006. 11-23.

MORIN, E. *O método 1*: A natureza da natureza. 2ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PINHEIRO, A. Mídia e mestiçagem. In: Amálio Pinheiro (Org.). *Comunicação & Cultura*, Campo Grande-MS: UNIDERP, v. 01, 2007. 17-31.

RAY, Sonia. *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira-Irokun, 2005.

SALLES, C. A. *Redes da Criação*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

_____. A. *Arquivos da criação*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

WALLS, P. Historical performance and the modern performer. In: RINK, J. (Ed.). *Musical Performance:* a guide to understanding. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002. 17 – 34.

TEATRO DIGITAL: PROCESSOS CRIATIVOS DAS NOVAS TEATRALIDADES E SEUS IMPACTOS POLÍTICOS

Rafael de Oliveira Souza
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – rosrafa@yahoo.com.br

RESUMO
Este artigo tem como objetivo identificar os impactos políticos das redes digitais de comunicação nos processos criativos do teatro digital. O trabalho busca identificar algumas manifestações de resistência biopolítica de artistas que atuam frente às demandas pós-fordistas surgidas dos novos engendramentos sociais.

PALAVRAS CHAVE
Redes digitais. Teatro digital. Biopolítica. Multidão. Murmúrio.

ABSTRACT
This article aims to identify the political impact of digital communication networks in the creative processes of the digital theater. The job search to identify some biopolitics resistance manifestations of artists who work in the face of post-fordist demands arising from new social engendrements.

KEYWORDS
Digital networks. Digital theater. Biopolitics. Multitudes.The murmuring.

1. Teatro como tecnologia

Antes de qualquer leitura que se possa fazer sobre este trabalho, é importante ressaltarmos um aspecto inicial: assim como o conceito elaborado por Antonio Negri, o artigo parte do princípio de que o cenário político da qual estamos todos inseridos atualmente chama-se Império. Posto isto, precisamos destacar que no Império as redes de comunicação emergiram como um novo poder global ao lado da bomba e do dinheiro. Pretendemos analisar como os artistas, conduzidos por novos paradigmas de poder, elaboram seus processos de criação. Quando se encontram suprimidos por quaisquer que sejam os poderes a tecnologia digital possibilita aos artistas não mais sucumbir, mas sim utilizar o biopoder disponível para sobreviver. Estamos falando de artistas que através de suas experimentações com as redes digitais de comunicação viabilizam a produção cênica para além do mercado de entretenimento que visa eleger uns poucos e silenciar os muitos. E não é porque querem ser *off-brodway*. Não há outra maneira de ser quando sujeitamos os artistas ao dinheiro e à bomba. Nos últimos anos, as tecnologias digitais passam

a ser um meio fértil de atuação para os artistas do teatro e os experimentos advindos da junção entre arte e rede ainda estão sendo esmiuçados por teorias que avançam em busca de mapear tais práticas. É interessante destacarmos que pouco da bibliografia disponível se detém em analisar como os processos criativos advindos das redes digitais podem ser poderosos dispositivos para a evolução do léxico teatral, criando estratégias de sobrevivência que envolvem não só as políticas da linguagem teatral, mas a própria política estatal, a vida do teatro e a vida dos artistas. Parece que o contato com a rede propiciou ao teatro desterritorializar sua informação, desestabilizando os paradigmas elementares da linguagem cênica como a presença e o encontro, frutos do coletivo. O recente contato com um poder global – o teatro pouco experimentou hibridar-se com os poderes do mundo como a bomba e o dinheiro - possibilitou aos artistas descentralizar a produção artística e assim manter a cena viva. A confluência entre o teatro e as tecnologias digitais deu origem ao teatro digital, um amplo emaranhado de resistência teatral que vem atuando como formas de evolução e reação biopolítica da arte. É fato que o léxico teatral é plástico e sempre busca uma maneira de sobreviver frente aos novos tempos. Sua história crítica nos diz que a cena absorveu no decorrer da evolução tecnológica, a escultura, a fotografia, o vídeo, a performance e por fim a tecnologia digital. Para entendermos como o teatro pode ser tecnologia, precisamos fugir do entendimento vigente sobre o que é tecnologia. Em linhas gerais o termo tecnologia surge apenas no século XVIII, resultado da junção entre os termos gregos *téchne* e *logos*, que significa conhecimento e ciência, ou técnica e palavra, ou ainda arte e teoria. A tecnologia é o discurso da técnica empregada na fabricação de um *smartphone*, mas costumamos considerar como tecnologia o próprio *smartphone*, qu na verdade nada mais pe do que um produto tecnológico. A tecnologia do teatro é a descrição de sua técnica, ou seja, responder como se faz teatro. E a resposta é: fazendo. Logo, não há diferença entre fazer teatro e produto teatral, pois a técnica teatral é um produto teatral em si. No teatro a técnica é inseparável do produto teatral o portanto o produto teatral é e não é um produto tecnológico. Logo, não podermos afirmar que o teatro faz uso das tecnologias como se ele fosse uma técnica dominante, mas sim que há uma ação de hibridação entre tecnologias, a teatral e a digital, experimentada por artistas. Ao pensarmos assim retiraremos do teatro a posição de sujeito e colocaremos a técnica em condição de decidir “o modo de se fazer experiência” (GALIMBERTI, 2006, p.13). A técnica “se transforma de meio em fim,

não porque a técnica se proponha a algo, mas porque todos os objetivos e fins que os homens se propõem não podem ser atingidos a não ser pela mediação da técnica (GALIMBERTI, 2006, p.12). Por conseguinte, ao vislumbramos o teatro como tecnologia, estamos afirmando também que o teatro é capaz de mediar todos os objetivos e fins que o ser humano se propõe.

2. Teatro Digital não é teatro

O termo teatro digital pode abarcar diversas manifestações do teatro contemporâneo. Steven Dixon no livro *Digital Performance* traz um apanhado de experiências em que os artistas cruzam a cena com a informática, criando mudanças nas representações do tempo e do espaço. Nadja Masura, professora americana, escreve um trabalho intitulado *Digital Theatre*, em que ela sugere que o teatro digital estende a presença do corpo do performer, alterando assim nosso conceito de lugar, o que acaba por criar novos modelos de comunidade global. Por fim, há uma publicação brasileira, do jornalista gaúcho Leonardo Foletto, chamada *Efêmero Revisitado,* livro que apresenta um panorama crítico histórico sobre as mídias e a cultura digital no teatro. Este artigo tende para o mesmo ponto em diversos aspectos propostos pelos autores citados, no entanto, escolhemos alguns pontos de divergência para justificar a elaboração de uma teoria critica que investigue os impactos políticos desta nova teatralidade. O primeiro ponto em que divergimos, assim como já citamos, está no fato de que, ao contrário do entendimento de que o teatro e a tecnologia são coisas diferentes que se juntam deliberadamente, entendemos que o teatro é uma tecnologia, vislumbramos um teatro como tecnologia. Para os autores, o resultado do cruzamento entre teatro e tecnologia ainda é visto como através da metáfora do polvo que acopla em si elementos de fora, no entanto o teatro digital pede uma nova abordagem sobre o que é tecnologia e reclama para si o reconhecimento de seu caráter tecnológico. Ao abordar a junção do teatro com a internet, os autores apresentam as possibilidades de reestruturação de alguns dos elementos característicos da linguagem teatral, como o espaço, o tempo, a presença e o encontro, que são visitados sob o olhar que procura por alterações gramaticais em seu léxico. No entanto, as formulações sobre as questões políticas decorrentes das novas formas de se fazer teatro acabam perdendo espaço para elaborações que protagonizam elucubrações sobre a

linguagem teatral. Para atender a uma demanda da teoria do teatro digital, analisaremos a partir de três eixos fundamentais, os impactos políticos das redes digitais nas novas teatralidades. O primeiro eixo apresenta a diferenciação entre teatro digital e teatro analógico compreendendo este último como aquele que existe mesmo sem as redes digitais, isto é, há a utilização da tecnologia digital, mas se ela for removida da experiência, o teatro sem si continua existindo. Ao contrário, no teatro digital, se a rede digital não é parte da produção o teatro simplesmente desaparece, levando consigo seus artistas. O segundo aspecto se atenta a identificar nas redes digitais, assim como sugere Eugene Thacker, a conectividade e a coletividade como elementos das redes que ecoam no fazer artístico como unidades que viabilizam e fundam o teatro digital. Por último discorreremos sobre como o teatro digital pode ser uma manifestação biopolítica do teatro analógico, partindo do conceito de murmúrio de Pascoal Gielen e seu recorte sobre as experimentações artísticas da multidão como formas de resistência da arte.

3. Teatro digital e teatro analógico

Quando falamos de teatro digital, não estamos nos referindo apenas sobre o teatro que é transmitido via streaming, ou das inúmeras experiências que visam discutir o léxico teatral via confluência entre teatro e tecnologia digital. Estamos falando de processos criativos em que o teatro e as redes digitais tornam-se interdependentes. Mais do que uma escolha dos artistas, é a única opção possível. A tentativa é apresentar um delineamento inicial sobre os novos meios utilizados por artistas do teatro como alternativas de criação frente às adversidades contemporâneas que o silencia. Quando atores e público se encontram por meio da presença tradicional, seja lá em que espaço for, estão produzindo teatro analógico. Seu processo criativo se dá através de encontros presenciais e ensaios de diversas naturezas. Os artistas podem fazer uso das redes digitais para compor sua cena, mas existe para eles a possibilidade de não o fazerem. Em linhas gerais, para vislumbrarmos a diferença entre teatro analógico (tradicional) e teatro digital, basta retirarmos do teatro analógico a tecnologia digital do processo criativo e perceberemos que os artistas logo se organizarão a fim de continuar com a criação cênica. No caso o teatro digital, ao removermos a possibilidade de comunicação e criação via rede digital, os artistas simplesmente não conseguem criar. Tal

impossibilidade se dá, pois os artistas do teatro digital em sua esmagadora maioria encontram-se silenciados por poderes globais das quais estão sujeitos. As redes digitais são o único meio de estes artistas produzirem teatro e muitas vezes a única maneira de continuarem vivos. O projeto Rede Teatro da Floresta, idealizado pelo grupo de pesquisa PACA – Pesquisadores em Artes Cênicas da Amazônia, encabeçado por Wladilene de Sousa Lima, professora da Universidade Federal do Pará, é um bom exemplo do que estamos tentando dizer. Frente às mais diversas adversidades encontradas em seu estado – território florestal, falta de recursos tecnológicos e pouca comunicação entre os grupos - a professora inaugurou em formato de blog, a Rede Teatro da Floresta, um conjunto de escritos que visa registrar na web os processos criativos do teatro da região amazônica paraense. Em um artigo a professora explica a intenção do projeto

> A realização desta pesquisa, além de possibilitar a construção de um estudo sobre as práticas das narrativas centradas em processos de criação, virá a ser, a concretização de um velho sonho: colocar, em "páginas eletrônicas", as Histórias de Vida das Obras Teatrais, como fez Stanislavski e tantos outros pensadores da cena, em páginas de papel. Desejo que esta escrita possibilite articular os pequenos traços de muitos fazeres, inscritos em tantas e diferentes materialidades (sons, textos, fotos, vídeos, desenhos, etc)[1].

A internet e sua característica hipermidiática é capaz de atender às necessidades da RTF e os auxilia na construção de um mapeamento das manifestações teatrais de parte do norte do país, para assim elaborar uma cartografia do teatro produzido naquela região.

Ora, se retirarmos do projeto a tecnologia digital, não haverá teatro. Tanto a professora quanto os artistas não poderão trocar informações sobre os processos criativos e tampouco difundir a existência de grupos que não são conhecidos.

4. Teatro digital e ação política a partir das redes digitais

Em Belarus, país do leste europeu sob regime militar, está o grupo Belarus Free Theatre, formado por ativistas políticos que através de suas peças discutem temáticas censuradas por seu governo ditatorial. Exilados do país, os diretores do

[1] Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Wlad%20Lima%20-%20Rede%20Teatro%20da%20Floresta.pdf>. Acessado em 12 de dezembro de 2014.

grupo contam com o *Skype* para continuar os processos de criação junto aos atores alocados em Minsk, capital de Belarus. Mesmo assim, ainda há grande risco para os atores, uma vez que o governo de Belarus importou da China diversos filtros para rastrear as conexões de possíveis contraventores. Com péssima conexão, Natalia Kaliada e seu marido dirigem os atores que hoje ganharam mais visibilidade devido à divulgação da situação do grupo feita por Kaliada em Londres, país que os recebeu em exílio.

Fig. 1 – Numbers, 2010. Belarus Free Theatre em apresentação no teatro londrino Young Vic. Foto: Keith Pattison.
Disponível em: http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/dec/13/belarus-free-theatre. Acessado em 26/07/2015.

Como um grupo de teatro consegue sobreviver a uma ditadura? Quais são as possibilidades de ações políticas na era tecnológica? A resposta está nas redes digitais de comunicação. Thacker fala sobre a diferença entre coletividade e conectividade para diferenciar as ações na rede digital que podem reverberar em ações políticas. Para ele a verdadeira ação política não está em curtir ou compartilhar as informações, mas sim em fazer da rede o território que proporcionará a eclosão de uma ação que ocupa além da própria rede digital que o produziu Thacker acredita que deve haver uma ação prática, como as manifestações políticas que são organizadas via internet e que posteriormente ganham as ruas. Este tipo de organização, segundo Thacker, começou com os protestos antiglobalização que ocorreram em Seattle no ano de 1999. Naquela ocasião os ativistas se organizaram através dos celulares por meio de torpedos. Basta imaginarmos o quanto pode ter sido emancipadora a possibilidade de se organizar

uma passeata via torpedo e não mais através de ligações ou correio. A tecnologia digital permitiu a incorporação de diversos segmentos da sociedade civil às manifestações de Seattle. De lá pra cá assistimos a diversos eventos parecidos, porém a tecnologia mudou e transformou a maneira como os ativistas políticos se comunicam. Em Junho de 2013 no Brasil pudemos ver a força que ganharam os protestos do Movimento Passe Livre, por serem organizados via redes sociais. Para Thacker são as ações que escapam da rede, protestos e manifestações, as verdadeiras ações políticas. Assim como as apresentações do Belarus Free Theater que, apesar de ensaiadas via *Skype*, são apresentadas em formato tradicional, a peça, o produto artístico se dá fora da rede, revelando novas possibiidades de existência teatral, o teatro digital. Não é possível desconsiderarmos o processo criativo que acontece via rede digital, logo, como parte integrante da construção da dramaturgia, a criação via internet, o processo criativo também é teatro, também é produto teatral. É o que acontece com as criações do BFT quando uma coletividade de artistas se junta via rede digital para através de uma ação fora da rede, a apresentação teatral, inaugurar uma conectividade.

5. Teatro digital e o murmúrio dos artistas da multidão

Assim como citamos anteriormente, hoje estamos imersos em um sistema político que Negri chama de Império. Virno complementará a noção de Império esmiuçando o sujeito político do Império: a multidão. A multidão, tema também desenvolvido por Negri, é a contraposição da noção que temos de povo, segundo Virno. A multidão é formada por muitos – assim como os muitos que se organizaram em Seatlle – já o povo é uma massa amórfica. A multidão tem a linguagem como Uno, o povo tem o Estado como seu espelho. Diante de toda a problemática sobre o novo sujeito que constitui o sistema político vigente, Gielen escreve sobre os artistas da multidão. Para ele tais artistas – o autor chega a dizer que 90% deles – não possuem uma produção expressiva com relação ao alcance de suas obras, por isso, Gielen diz que os artistas da multidão apenas murmuram. É claro que artistas como os do BFT estão incluídos nessa multidão. Apesar de contar com as redes sociais, os artistas ainda se deparam com um mercado que privilegia o lucro e faz com que os artistas tenham que trabalhar em outras atividades fora do meio artístico para, com o dinheiro fruto deste trabalho, criar sua arte. Pode nos parecer que murmurar

seja uma ação pequena e ínfima frente às grandes produções artistas que ganham o globo. Se analisarmos o lado comercial e tais produções elas realmente parecerão pequenas, mas para Gielen tais murmúrios são a maneira com que os artistas resistem e existem. Ao utilizar a rede para criar e divulgar seu trabalho o artista para a não adentrar o mercado formal das artes e através de sua pequena produção resiste e diz ao mercado: nós não queremos pertencer à sua lógica de produção capitalista. Os artistas encontram na rede uma forma de construir novos meios de sustentar sua arte e a si mesmos. São inaugurados mercados independentes que visam a dissipação da informação artística antes de qualquer possibilidade de lucro. O barateamento dos custos das produções digitais ameaçam as grandes corporações que estão sucumbindo frente a resistência apresentadas por artistas digitais. Quantos são os artistas que migram de seus próprios canais do *Youtube* para canais de televisão? O mercado ainda pode requisitar a participação dos artistas. No caso do BFT, com a chegada de Natalia e seu marido à Londres, suas peças começaram a ganhar a atenção da mídia européia e assim suas apresentações se espraiaram através das redes de teatro internacional. Já para a RTF a obra estaria na internet, por isso seria uma obra pública em constante atualização. Existem ainda outras manifestações que fogem a este artigo, no entanto, cada vez mais, podemos observar a imensa força do murmúrio dos artistas da multidão e suas reverberações políticas no campo da arte, e consequentemente da sociedade civil pós-fordista, sofridas por manifestações teatrais não convencionais.

REFERÊNCIAS

DIXON, Steven. *Digital performance*: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. London: The MIT Press, 2007.

ENTREVISTA. *Hard Talk*. Londres: BBC, 12 de maio de 2014. Programa de TV.

FOLETTO, Leonardo. *Efêmero Revisitado*: conversas sobre teatro e cultura digital. Santa Maria: BaixaCultura, 2011.

GALIMBERTI, Umberto. *Psiche e Techne*: O homem na idade da técnica. São Paulo: Paulus, 2006.

GALLOWAY, Alexander R. THACKER, Eugene. *The exploit*: a theory of networks. London: University of Minnesota Press, 2007.

GIELEN, Pascal. *The Murmuring of the Artistic Multitude*: Global Art, Memory and Post-Fordism. Amsterdam: Valiz, 2009.

HARDT Michael. NEGRI. Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2012a.

_____. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2012b.

MASURA, Nadja Linnine. *Digital Theater*: A "Live" and Mediated Art Form Expanding Perceptions of Body, Place, and Community. 2007. 451 f. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Maryland, College Park.

THACKER, Eugene. *Networks, swarms and multitudes*. Disponível em http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422 e http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=423. Acessado em 15 de jul de 2015.

VIRNO, Paolo. *Gramática da Multidão*. São Paulo: Annablume, 2013.

Rafael de Oliveira Souza

Pesquisador, professor e ator. Graduou-se em Comunicação das Artes do Corpo com habilitação em Teatro na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Cursa Licenciatura em Artes na Faculdade Paulista São José. É mestrando em Comunicação e Semiótica com pesquisa em andamento sobre os impactos políticos das redes digitais nas novas teatralidades, também na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

A COMPLEXIDADE DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Rogério Rauber
IA-UNESP / GIIP - rauber1960@gmail.com

Rosangella Leote
IA-UNESP / GIIP - rosangellaleote@gmail.com

RESUMO
A partir da crítica de processos (em Cecília Salles), da teoria do ator-rede (em Bruno Latour) e do conceito de campo expandido (em Rosalind Krauss), focalizamos a complexidade da criação artística nos aspectos relacionais, de redes criativas, de expansões espaciais e temporais. Exemplificamos tal complexidade pela comparação de dois tipos de obras: 1) obras de uma das primeiras exposições de “Arte e Tecnologia” e 2) a série “O Bagaço da Pintura”, de Rogério Rauber. Também abordamos as Teorias da Complexidade (em Ludwig von Bertalanffy e Brian Castellani) como instrumentos válidos para a produção e teorização em arte.

PALAVRAS-CHAVE
Complexidade. Arte/ciência/tecnologia. Ator-rede. Processos criativos. Redes de criação.

ABSTRACT
Starting from criticism of process (Cecilia Salles), the Actor-Network Theory (Bruno Latour) and the concept of expanded field (Rosalind Krauss), we focus on the complexity of artistic creation in some relational aspects, creative networks, temporal and spatial expansions. We demonstrate such complexity by comparing two types of artworks: 1) pieces of art from de one of the earlier exhibitions of "Art and Technology" and 2) the series "O Bagaço da Pintura" by Rogério Rauber. We also discuss the Theories of Complexity (Ludwig von Bertalanffy and Brian Castellani) as a valid bases to production and theorizing of art.

KEYWORDS
Complexity. Art/science/technology. Network-actor. Creative networks. Creative processes.

1. Paralelismos, cruzamentos ou oposições no sistema de arte

No sistema de arte nem sempre vislumbramos conjuntos coesos de resultados poéticos. Isto porque os artistas são diversamente afetados pelos múltiplos lugares de relações com o seu meio. Podemos chamar tais lugares de nós no tempo. Neles se inscrevem os intercursos dos fazeres poéticos.

Estes intercursos procuraram ser explicados, desde os anos 1930, pela Teoria de Sistemas (BERTALANFFY, 2008). Foi a primeira fala a compor uma polifonia hoje conhecida por Teorias da Complexidade. Mas as reflexões artísticas nem sempre privilegiaram este enfoque. Conscientes das armadilhas que as

abordagens simplistas estabelecem no campo de conhecimento denominado arte, buscamos associar, ao nosso estudo, os conceitos de redes e de complexidade. As Teorias da Complexidade abrigam diversificados pensamentos materializados em tecnologias ou abstrações dos múltiplos compósitos daquilo que denominamos realidade. A prática artística é, pois, apenas mais uma abordagem possível à infinitude sistêmica.

Encontramos paralelismos, cruzamentos ou oposições quando investigamos os fazeres de cada artista, sejam eles instrumentalizados pela mais sofisticada tecnologia ou pelos mais arrojados conceitos de sua época. Reconhecendo que o mesmo se dá em qualquer domínio do conhecimento, subscrevemos o conceito de redes da criação (SALLES, 2006). O processo criativo, na ótica de Cecilia Salles, compreende a criação artística como um processo em rede:

> (...) a criação pode ser discutida sob o ponto de vista teórico, como processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, à escolha de recursos criativos, assim como aos diferentes modos como se organizam as tramas do pensamento em criação. (SALLES, 2010: 17).

Do discurso desta autora depreendemos que, no processo criativo, toda ação está conectada a outras, num percurso multidirecional e sem hierarquias, e a "interatividade, como motor do desenvolvimento do pensamento" é observada nas relações interpessoais, no "diálogo com a história da arte e da ciência e nas redes culturais. As interações são responsáveis pela proliferação de novas possibilidades". (SALLES, 2010: 156)

O artista produz numa rede espacial/temporal/cultural. Pois está conectado ao sistema de arte (seus pares e seu público), ao seu tempo e à história. A contemporaneidade é um turbilhão de estímulos, influências, demandas. E assim se constitui em um imenso manancial, de onde o artista retira seu repertório poético e seus materiais e processos. Seu trabalho será devolvido ao sistema. Depois, incorporado, rejeitado ou ignorado. De qualquer forma, provocará transformações nesta rede, influenciando outros artistas e modificando a si mesmo. Assim, repercutirá no pensamento contemporâneo, em atividades direta ou indiretamente

ligadas às artes tais como o design, a arquitetura, tanto quanto na sociedade como um todo.

Para explicar os conceitos de "sociedade" e "social" aos quais nos referimos, trazemos Bruno Latour, para quem o social não é "um domínio especial, uma esfera exclusiva ou particular", mas "um movimento peculiar de reassociação e reagregação" (LATOUR, 2012: 25). Entendemos que tal concepção se inscreve nas Teorias da Complexidade pois, para este autor, "ser social já não é uma propriedade segura e simples, é um movimento que às vezes não consegue traçar uma nova conexão e redesenhar um conjunto *bem formado*" (LATOUR, 2012: 26, grifo no original). Partindo destes enfoques, o autor diz que, para a ANT[1] - Teoria do Ator-rede[2] "o 'ator' (...) não é a fonte de um ato e sim o alvo móvel de um amplo conjunto de entidades que enxameiam na sua direção" (LATOUR, 2012: 75) e que "não existe sociedade, não existe domínio social nem existem vínculos sociais, *mas existem traduções entre mediadores que podem gerar associações rastreáveis*" (LATOUR, 2012: 160, grifo no original). Como equivalente ao termo "mediadores", consideremos "atores-rede".

Assim, o sistema de arte não é apenas uma rede gerada por, mas é geradora de obras, de artistas e de fruidores. É tecida, também, no espaço/tempo físico. Quem nos auxilia neste enfoque é Rosalind Krauss, que definiu o campo expandido[3] como uma abordagem espacial assumida na arte a partir dos anos 1960. No seu célebre artigo Sculpture in the Expanded Field, ela cita 7 vezes a palavra complexo, usando esta palavra em contraponto à abordagem modernista do espaço, que estava baseada numa suposta generalidade espacial, alheia às especificidades geográficas, culturais etc. Embora a palavra complexo seja aplicada por ela "no

[1] Utilizamos para este artigo a versão para o português do livro Reassemblig the Social, entitulada Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede. Na apresentação do livro, os revisores Iara Maria de Almeida Souza e Dário Ribeiro de Sales Júnior explicam que na tradução feita por Gilson César Cardoso de Sousa "optou-se por manter o acrônimo ANT - Actor-Network-Theory em inglês - ao invés de usar TAR, as iniciais de Teoria do Ator-Rede, seu correspondente em português. TAR seria a escolha mais precisa, mas TAR não evoca nada no leitor, não lembra nenhum animal, menos ainda a singela formiga, com a qual Latour se identifica várias vezes ao longo do texto." (LATOUR, 2012: 11 e 12)

[2] A Teoria do Ator-rede (Actor-Network-Theory), foi desenvolvida a partir dos anos 1980 por Bruno Latour, Michel Callon, Madelaine Akrich e outros. Problematiza a sociologia das interações humanas e não-humanas.

[3] O termo campo expandido tem sua origem no texto de Rosalind Krauss cujo título original é Sculpture in the Expanded Field e que teve sua primeira tradução publicada no número 1 da Revista Gávea, em 1984, com o título "A escultura no campo ampliado". Optamos por usar aqui o termo expandido por considerá-lo mais próximo ao original e por evidenciar melhor a poética em questão.

senso comum", localizamos nas posições de Krauss ideias que se coadunam com as Teorias da Complexidade, pois ela se contrapõe explicitamente à visão historicista teleológica[4]. Também observamos uma oposição implícita às teorias modernistas tributárias do Paradigma da Simplicidade (o paradigma anterior ao da Complexidade) que, entre outras características, demarca fronteiras estanques entre disciplinas. Podemos inferir uma ideia de interdisciplinaridade no seu texto, quando ela descreve a maneira pela qual um fazer artístico, a escultura, transbordou do seu campo tradicional, restritamente ligado à condição de monumento, para aquilo que ela chama de campo expandido:

> O fato de ter a escultura se tornado uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem/nenhum, não significa que os termos que a construíram — não-paisagem e não-arquitetura — deixassem de possuir certo interesse. Isto ocorre em função de esses termos expressarem uma oposição rigorosa entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parecia estar suspensa. A partir do final dos anos 60 a produção dos escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites externos desses termos de exclusão. (KRAUSS, 1984: 90)

Desde a publicação do seu artigo, em 1979, o conceito de campo expandido foi plenamente absorvido pelo sistema de arte. E aplicado não só à escultura, mas também ao desenho, pintura, cinema, fotografia etc.

Focalizando a conjuntura das atuais práticas artísticas em rede a partir do "Mapa da Ciência da Complexidade" (de Brian Castellani) e da "Linha do Tempo do Século 20 - Arte e Novas Mídias" (de Rama Hoetzlein)[5], percebemos as interações dos movimentos artísticos com a ciência e a filosofia. Analisando as atuais práticas artísticas em rede, tendo estes mapas como instrumentos denotativos, evidencia-se uma sintonia das Teorias da Complexidade com a ideia do "processo de criação em rede", como depreendemos da proposição de Salles. Identificamos que as Teorias da Complexidade são abordagens eficientes para a produção e a reflexão artística. Na arte, cada nó de uma rede de criação (como proposto por Salles) é um estado

[4] Historicismo teleológico é aquele que pressupõe finalidade, propósito, ordem ou objetivo no desenrolar dos acontecimentos. Tal visão teve seu auge em meados do século XIX, mas entrou em colapso no final do mesmo século, após as novas descobertas da ciência e na filosofia.

[5] Ver artigo "A COMPLEXIDADE DO CONHECIMENTO: INTEGRAÇÃO ENTRE AS TECNOLOGIAS E AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS EM REDE", de Rosangella da Silva Leote, Rosângela Aparecida da Conceição e Rogério Rauber. Publicado nos Anais da ANPAP, 2013. Disponível em http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/01, acesso em 14/07/2014.

provisório. É o mesmo que ocorre em todos os sistemas complexos, sempre sujeitos a emergências de padrões: no nosso caso, em novas poéticas.

Sob o viés dos conceitos de complexidade, redes da criação, ator-rede e campo expandido, analisaremos agora duas situações artísticas, aparentemente diferentes entre si, mas interligadas, como demonstraremos. Elas nos permitirão investigar a abrangência e pertinência de tais teorias.

Os subtítulos 2 e 3, a seguir, apresentam dois objetos de estudo.

2. Obras de "Arte e Tecnologia"

Em publicação anterior[6] descrevemos as primeiras exposições de "Arte e Tecnologia" que utilizaram-se do computador. Tratamos tais exposições como sendo as primeiras, conforme a literatura aponta[7].

Nos anos 1960, no clima eufórico do pós-guerra, da corrida espacial e de uma utopia cientificista, era recorrente a pergunta "máquinas podem fazer arte?". Havia, de um lado, uma busca de sintonia entre a arte e as possibilidades abertas pelo desenvolvimento industrial. Arte e tecnologia sempre se entrelaçaram, mas esta simbiose se acelerou no início do século XX. Abstracionismo, Suprematismo, Vorticismo, Construtivismo, Concretismo, Neoconcretismo, Minimalismo, Arte Cinética, Op Art, De Stijl e Cercle et Carré são os exemplos mais enfáticos.

Com o desenvolvimento da computação e a diminuição no tamanho dos equipamentos, experimentos poéticos começaram a ser realizados utilizando o computador. Alguns, por parte de pesquisadores das chamadas "ciências duras", com os previsíveis equívocos de abordagem. Outros, aqueles realizados por artistas, problematizavam a conversão e síntese das imagens, o comportamento humano versus o artificial, a interatividade etc.

As exposições em "Arte e Tecnologia" que podemos tratar como marcos iniciais desta produção (porque reuniram várias obras e foram levadas, efetivamente, ao público) são: 1) na Universidade de San Jose Califórnia, EUA, em 6

[6] Idem nota anterior.
[7] A história comumente narrada referente a estas exposições é imprecisa ou incompleta. Infelizmente, isto é um vício comum em "recortes" históricos, por conta da simplificação supostamente necessária à objetividade no enfoque.

de maio de 1963, com o artista Joan Shogren; 2) a Generative Computergrafik, na Studiengalerie der Technischen Hochschule, Stuttgart, Alemanha, de 5 a 19 de fevereiro de 1965, organizada por Max Bense, com os artistas Frieder Nake, Michael Noll e Georg Nees; 3) na Galeria Howard Wise, Nova York, EUA, de 6 a 24 de abril de 1965, com os artistas A. Michael Noll e Bela Julesz; e 4) a da Galeria de Wendelin Niedlich, em Stuttgart, Alemanha, de 5 a 26 de novembro de 1965, organizada por Max Bense, com os artistas Georg Nees e Frieder Nake.

Escolhemos, como objeto de análise, duas obras daquela exposição que nos pareceu mais complexa: a Cybernetic Serendipty: the Computer and the Arts, que aconteceu no Instituto de Arte Contemporânea, em Londres, entre 2 de agosto e 20 de outubro de 1968, organizada por Jasia Reichardt e sugerida por Max Bense. Não foi a primeira, como muitas vezes é tratada. Mas é um marco entre as primeiras exposições tematizando a cibernética na arte contemporânea. Participaram músicos, poetas e artistas visuais. John Cage, Frank Malina, Frieder Nake, Nam June Paik, Wen Ying Tsai estavam lá, entre outros, além de especialistas em cibernética como Gordon Pask e Chistopher Evans.

Desta exposição destacamos as obras SAM - Sound Activated Mobile, de Edward Ihnatowicz, obra de 1968 e Robot K-456 - Schizophrenic Erector Set, de Nam June Paik e Shuya Abe, obra de 1964.

SAM - Sound Activated Mobile foi a primeira escultura que respondeu diretamente aos estímulos do público. Formada por um conjunto de peças fundidas em alumínio, lembrando uma coluna vertebral, era encimada por uma espécie de flor em fibra de vidro. As “vértebras” continham pequenos pistões hidráulicos que permitiam rotações e inclinações da obra. Um circuito eletrônico transmitia os sinais provenientes de pequenos microfones montados frente à escultura para determinar os comportamentos da mesma em seguir, a partir dos sons, o movimento das pessoas que caminhavam ao seu redor. (SENSTER, 2014)

Robot K-456 - Schizophrenic Erector Set começou a ser construída em 1963 por Nam June Paik e seu irmão. Foi concluída em 1964 com a ajuda de Shuya Abe na parte eletrônica. O nome K-456 é referência a um concerto para piano de Mozart (número 456 de Köchel). Primeiramente, foi apresentada como um “ser andrógino”. Depois, “feminino”. Antes de participar da Cybernetic Serendipty, na qual recebeu

destaque ao figurar no cartaz da mostra, K-456 atuou na performance Robot Opera (Ópera Robótica), no Judson Hall e no Segundo Festival Anual de Vanguarda de Nova Iorque, em 1964. Era guiado por controle remoto via ondas de rádio, “vocalizando” a gravação de um discurso de John F. Kennedy e “excretando” feijões. Mais tarde, em 1982, Paik reapresentou K-456 na performance A Primeira Catástrofe do Século XXI, onde fez o robô atravessar uma avenida para ser "acidentalmente" atropelado por um automóvel guiado pelo artista Bill Anastasi. Nesta ocasião, ao ser entrevistado por uma repórter de televisão, Paik disse que esta performance com o robô representava "a catástrofe da tecnologia no século XXI. E nós estamos aprendendo a lidar com ela.” (BALLARD, 2013: 3, tradução nossa)

Em tais obras, bem como no contexto de sua produção e fruição, evidencia-se uma relação interdisciplinar e colaborativa. Elas problematizaram tanto a ciência como as tecnologias emergentes.

3. O Bagaço da Pintura

Como contraponto, enfocaremos agora a série de pinturas e instalações contemporâneas O Bagaço da Pintura[8].

São três os aspectos que, nesta série, nos interessam: 1) a inscrição deste processo em coerência com o conceito de redes da criação, tal como formulado por Cecília Salles; 2) as potencialidades cognitivas do campo expandido que, partindo de configurações já consolidadas na tradição artística, especialmente em pintura, prospectam imbricações poéticas coerentes com as Teorias da Complexidade; 3) a ideia de morte da arte, prognosticada por Hegel no início do século XIX em seus cursos de estética e subscrita por vários filósofos e historiadores da arte desde então[9].

[8] Esta série de trabalhos começou a ser desenvolvida por Rogério Rauber em 2004. Compõe-se de materiais diversos (madeira e plástico reciclado, fios de tricô e nylon e tinta acrílica) reconfigurados no espaço expositivo. Fotos destas obras podem ser vistas em álbuns no Facebook:
www.facebook.com/rogerio.rauber/media_set?set=a.1571396040133.2067623.1092457122&type=3
www.facebook.com/media/set/?set=a.3580807914174.2123809.1092457122&type=3&l=812eaeb42b
www.facebook.com/rogerio.rauber/media_set?set=a.2030632440756.2092145.1092457122&type=3
Acesso em 14/07/2015.

[9] Rodrigo Duarte (2006), no artigo “O tema do fim da arte na estética contemporânea” cita Marx, Nietzsche, Benjamin, Heidegger, Lukács, Adorno & Horkheimer, Adorno, Danto e Belting. Acrescentamos: Marcuse, Argan, Eco e Vattimo.

O Bagaço da Pintura propõe responder aos postulantes da morte da arte[10]. Mais especificamente, à morte da pintura, cujo anúncio e seus desdobramentos foram testemunhados por Rauber nas décadas de 1970 e 1980, quando a morte da pintura foi "decretada" mais explicitamente. Um dos agentes deste tipo de postulado é Douglas Crimp, no artigo The End of Painting (CRIMP, 1981). Em resposta às declarações de morte na arte e da morte da pintura, Rauber seguiu aquele caminho que apontava Hélio Oiticica, já em 1961:

> Para mim, a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformada pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento "dentro do quadro", o quadro já se saturou. Longe de ser a "morte da pintura", é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuidade do quadro enquanto tal, e como "suporte" da "pintura". Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. (OITICICA, 1986: 26-27).

Como uma metáfora deste embate entre uma suposta finitude da pintura e a sua insistente sobrevivência como linguagem artística, o Bagaço da Pintura se dirige ao campo expandido. Rauber recicla e rearticula espacialmente materiais pictóricos destroçados, elementos do suporte tradicional da pintura (a tela) tais como madeira (varetas de bambu e madeira oriunda de chassis de antigas telas de pintura) e linhas para tecido. Sobre tais componentes, ele realiza sucessivos derramamentos de tinta acrílica, amalgamando o conjunto e dando consistência estrutural, em configurações no espaço expositivo impregnadas pela experiência que o artista tem, também, como arquiteto.

Assim, Rauber procura responder questões emergentes do sistema de arte, metaforizando uma suposta morte e trabalhando na expansão do campo pictórico, tal como propunha Hélio Oiticica 18 anos antes de Rosalind Krauss. Esta, no seu texto seminal, não se refere à morte da arte, mas fala em seu esgotamento conceitual e espacial. O campo expandido, segundo ela, foi uma consequência deste esgotamento. Este campo expandido foi apontado na teorização de Oiticica e verificado na sua obra, sobretudo nos Relevos Espaciais e nos Parangolés. E é

[10] Assunto mais desenvolvido no artigo "O BAGAÇO DA PINTURA - Uma resposta/pergunta à morte na/da arte", disponível nos Anais da Jornada de Pesquisa Unesp 2013 - http://www.ia.unesp.br/#!/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/.

agora apontado na obra de Rauber, como também em grande parte da produção contemporânea.

4. Discussão

Uma característica inerente às artes visuais contemporâneas é o fato de terem se apropriado de todas as formas de linguagem. E isso foi realizado de uma maneira inédita em relação a outras artes. Em debate com outros críticos no dia 16/10/2010 no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, o crítico Fernando Cocchiarale nos situa:

> Se nada existe sem que tenha passado pelo cinema, acho que nada existe na segunda metade do século XX que não tenha sido apropriado como campo de trabalho pelo artista plástico. Eu diria... e isso o cinema não conseguiu, a música não conseguiu... porque o artista usa o vídeo (estou falando lá de Nam June Paik, Wolf Vostell, do Fluxus) usou o cinema sem ser cineasta, o vídeo sem ser videomaker, a fotografia sem ser fotógrafo, o corpo sem ser ator, sem ser bailarino, o espaço urbano sem ser urbanista, o espaço rural sem ser ecologista e o conceito sem ser filósofo. Então, esta contaminação entre todas as áreas é típica do mundo que nós vivemos. Portanto, hoje, eu acho que esta confusão está estabelecida. (COCCHIARALE, 2010: 2’10” a 3’07”)

Da mesma forma que o Bagaço da Pintura, SAM e K-456 problematizam questões que emergiram do sistema de arte. E ao mesmo tempo usam e abusam de ironias e da liberdade de apropriações referida por Cocchiarale. No Bagaço da Pintura, a apropriação é a da arquitetura. Em SAM e K-456, a apropriação é a da tecnologia eletrônica.

No Bagaço da Pintura a questão indutora é a da suposta morte da arte. Ou seja, um esgotamento expressivo. A resposta de Rauber é metaforizar, ironicamente, este esgotamento. Daí o transbordamento da pintura para o espaço expositivo, roçando as fronteiras entre artes visuais e arquitetura.

Em SAM e K-456 as questões indutoras são os desafios tecnológicos: interação e controle. Ou seja, novamente (como no Bagaço) um esgotamento expressivo. A resposta irônica de Ihnatowicz, com SAM, é mimetizar o comportamento animal e vegetal. Com Robot K-456, Paik e Abe mimetizam o comportamento humano. E criam situações “acidentais” ou patéticas para ironizar as inquietações da relação humanos/máquinas.

5. Considerações finais

O diálogo que aqui procuramos oportunizar entre Salles, Krauss, Latour, Castellani e Hoetzelin apontou para a intensidade dos aspectos relacionais, das redes criativas, das expansões, das sobreposições e permeabilidades nas fronteiras entre os três grandes campos do conhecimento: arte, filosofia e ciência. Ao roçar destas fronteiras constatamos o quanto a interdisciplinaridade se faz presente, sendo um índice de complexidade.

Nas linguagens artísticas são reconhecíveis as trocas culturais e os diversos sotaques coexistentes, trazidos também por filósofos e cientistas. O reconhecimento destas interações é uma característica da contemporaneidade. As fronteiras conceituais se mostram cada vez mais difusas e de equilíbrio assimétrico.

Percebemos relações entre a produção artística "tecnológica" e a pictórica-espacial. Ambas são componentes de um sistema complexo, com subsistemas permeáveis a condições presentes em tempos diversos. A despeito da diferença de processos e materialidades, são produções capazes de se compatibilizar.

Entre o Bagaço da Pintura, SAM e K-456 observamos as seguintes confluências: 1) apropriação de outras linguagens, fora do campo tradicional; 2) enfrentamento de supostos esgotamentos expressivos através destas apropriações; 3) problematizações auto-referenciais (às suas próprias linguagens); e 4) ironia no uso de metáforas.

No estudo do processo criativo, tal como realizado por Salles, se mostram presentes vários pontos coincidentes com as Teorias da Complexidade. Reconhecemos que em qualquer aporte teórico sobre a arte poderemos localizar tais indícios, como António Damásio nos elucida:

> Se a necessidade de gerir a vida foi uma das razões do surgimento da música, dança, pintura e escultura, então a capacidade de melhorar a comunicação e organizar a vida social foram duas outras fortes razões e deram às artes um poder adicional de permanência. (DAMÁSIO, 2011: 358)

Assim, pensamos que a arte será, sempre, um imprescindível campo de conhecimento no desenvolvimento de estratégias para a sobrevivência da nossa espécie.

REFERÊNCIAS

BERTALANFFY, Ludwig Von. Teoria Geral dos Sistemas - Fundamentos, desenvolvimento e aplicações. Trad.: Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes, 2008.

DAMÁSIO, António. E o cérebro criou o homem. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DUARTE, Rodrigo. O tema do fim da arte na estética contemporânea. In: PESSOA, Fernando (Org.). Arte no pensamento. Vitória: Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad.: Elizabeth Carbone Baez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979), p. 92-93.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

LATOUR, Bruno. Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede. Trad.: Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: EDUFBA, 2012.

SALLES, Cecilia. Arquivos de criação: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

_____. Redes da criação. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

Internet

COCCHIARALE, Fernando. Encontros Contemporâneos da Arte - Crítica como Criação. Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em www.youtube.com/watch?v= qSePpzx2kr0&list=PL8D62B41E27FE0723, acesso em 25/07/2015.

CRIMP, Douglas. The End of Painting. October vol. 16 (Spring 1981), pg. 69 a 86. Disponível em paintingandnewcontexts.files.wordpress.com/2013/04/douglas-crimp_the-end-of-painting.pdf, acesso em 18/07/2015.

SENSTER.com/ihnatowicz/SAM/sam.htm, acesso em 15/07/2014.

BALLARD, Susan. Nam June Paik, cybernetics and machines at play. University of Wollongong, 2013. Disponível em ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2031 &context=lhapapers, acesso em 19/07/2015.

Rogério Rauber

Artista visual, pesquisador das configurações no campo expandido. Mestre em Processos e Procedimentos Artísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação da Profª Drª Rosangella da Silva Leote. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Bolsista Capes (2013-2015). Integra o grupo de pesquisa GIIP, certificado pelo IA-UNESP/CNPq.

Rosangella Leote

Artista pesquisadora multimídia. Doutora em Ciências da Comunicação pela USP, Mestre em Artes pela UNICAMP e Bacharel em Artes pela UFRGS. É Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes da UNESP. Atua em produção e pesquisa em arte/ciência/tecnologia. Lidera o Grupo Internacional e Interinstitucional em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia (GIIP).

DRAMATURGIA SONORA: UMA RAMIFICAÇÃO DA DRAMATURGIA TOTAL DA OBRA

Monique Alves Carvalho
Universidade Federal de Pelotas – nikicarvalho@yahoo.com.br

RESUMO
Este trabalho consiste em uma revisão bibliográfica da área a que se dedica o estudo da dramaturgia, objetivando clarificar o conceito de dramaturgia sonora. A partir da utilização dos escritos teóricos tanto de autores referentes ao meio teatral quanto autores que abordam os conceitos musicais, além de ainda se utilizar de fontes que tratam a semiologia nestes campos de estudo, o presente trabalho busca abordar principalmente as definições e conceitos essenciais para a compreensão do que vem a ser entendido por dramaturgia sonora.

PALAVRAS-CHAVE
Dramaturgia. Dramaturgia sonora. Som. Cena teatral.

ABSTRACT
This essay consists on a literature review of the area dedicated to the study of dramaturgy, aiming to clarify the concept of sound dramaturgy. Using theoretical writings of both authors for the theatrical milieu and musical concepts authors, also sources that treat symptomatology in these fields of study , this paper main subject is the definitions and concepts that are necessary to the understanding of what is known as sound dramaturgy.

KEYWORDS
Dramaturgy. Sound dramaturgy. Sound. Theater scene.

Pensar o conceito de dramaturgia requer uma abordagem extensa, pois o que antes era considerado apenas o texto dramático, pode ser fragmentado em diversas ramificações e possibilidades, dentre elas, a dramaturgia sonora. Porém, a dificuldade em explicitar o termo dramaturgia no seu sentido mais amplo está na impossibilidade da sua dissociação da unidade textual com a componente prática, pois se trata de uma pluralidade, em que se integram elementos favoráveis à compreensão da obra como um todo.

A palavra dramaturgia, no século XVIII, passou a ser utilizada com o sentido de consciência crítica, além do sentido aristotélico de composição dramática, devido ao surgimento da figura do dramaturgista a partir de Ephraim Lessing (PAIS, 2004, p. 23-26). No entanto, seu conceito ainda hoje é considerado abstrato, já que se

trata de um relacionamento tênue entre o texto e a cena como resultado final de um processo, mesmo que muitos ainda considerem este conceito relacionado apenas à parte textual.

Para Eugenio Barba [1] (1995, p. 68), diretor e fundador do Odin Teatret, a dramaturgia está ligada ao texto da representação, no sentido do texto como "tecer junto", ou seja, trabalhar as ações juntamente com o texto. Em seus estudos sobre o comportamento cênico, denominado Antropologia Teatral, Barba, apesar de tratar a dramaturgia relacionada intimamente com a ação, engloba nela elementos importantes como sons, luzes e mudanças no espaço. Tendo em consideração o significado de drama como ação, Barba descreve:

> Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação (BARBA, 1995, p. 68).

O que vai de encontro ao que a autora portuguesa, Ana Pais[2] (2004, p. 21-23), definiu, ou melhor, constatou, como sendo dramaturgia. Pois, mesmo Pais admitindo a dificuldade em teorizar este termo e se propondo a respeitar a sua instabilidade de sentidos, conclui que a dramaturgia é uma prática, e ela é invisível, pois se configura no processo que é apresentado sob a máscara dos componentes estéticos do espetáculo, como uma práxis, e acrescenta que "cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o e transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças." (PAIS, 2004, p. 21). Este pensamento complementa a referência que Pais faz em seu livro *O discurso da cumplicidade* a respeito da dramaturgia como um conceito-hidra, ou seja, passível de renovação e transformação.

A dramaturgia se configura então em uma pluralidade de elementos que interagem entre si a fim de obter um significado total para a obra e para o espectador. Dentro desta dramaturgia final pode-se citar diversas ramificações dramatúrgicas que auxiliam na construção do significado da obra, como a

[1] O diretor de teatro e pesquisador italiano, Eugenio Barba, fundou em 1964 o *Odin Teatret*, em Oslo, na Dinamarca, e em 1979 fundou o *ISTA, International School of Theatre Anthropology,* tornando-se o pai da antropologia teatral. (ODIN, 2015).
[2] Mestre em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa

dramaturgia do cenário, dramaturgia do espaço, dramaturgia do ator, dramaturgia da iluminação, a própria dramaturgia do texto, e a que veremos com maior especificidade neste trabalho: a dramaturgia sonora.

Ao se pensar em dramaturgia, a dramaturgia textual tornou-se uma referência, por se tratar do que, no geral, é a origem sígnica de toda a encenação, pois dela desdobra-se todas as outras vertentes dramatúrgicas. O professor do Instituto de Estudos Teatrais em Paris e autor dramático, Joseph Danan, divide a dramaturgia em duas vertentes: dramaturgia 1 e dramaturgia 2. Sendo esta a dramaturgia que vai do texto à cena, ou seja, a que se completa na encenação, e aquela, a dramaturgia do texto. Sendo assim, define dramaturgia como "tudo que se passa no texto e tudo o que se passa do texto ao palco"[3] (DORT In: DANAN, 2010, p. 25). Esta diferenciação se deu, pois

> O acontecimento teatral situa-se [desde logo] na interpretação do texto pelo encenador que lhe impõe uma estética e um significado novos. Essa interpretação faz-se graças a uma leitura prévia de que o encenador retira um sentido global, uma dramaturgia, a qual, por seu lado, lhe vai permitir inventar um espaço, um trabalho dos actores, o guarda-roupa, etc.[4] (DUPONT In: DANAN, 2010, p. 16).

Todas as dramaturgias citadas possuem um grau de singularidade e conseguem extrair do espectador um significado isolado, como por exemplo, um figurino pode remeter a uma certa época ou classe social, a iluminação pode dar a entender o período do dia, a estação do ano, ou a localidade em que ocorre a cena, o ator com seu trabalho corpóreo-vocal consegue criar uma multiplicidade de significados para a obra e, da mesma forma, os sons que compõem a cena possuem esta mesma característica, podendo determinar ambientes e contextos específicos.

O termo dramaturgia sonora, segundo o músico e educador Fábio Cardozo de Mello Cintra, vem sendo utilizado para designar o "pensamento composicional no plano sonoro da cena" (CINTRA, 2013, p. 11), porém destaca a necessidade de aprofundamento na conceituação desta área de criação. Cintra (2013, p. 11) organiza a dramaturgia sonora em três fatores: som, ruído e silêncio que, segundo ele, podem ser explorados para dar significado à obra. Estes elementos são, sem hesitar, essenciais para a elaboração da dramaturgia sonora, porém, também se

[3] DORT, Bernard. Affaires de dramaturgie. **Théâtre universitaire et institutions**. FNTU, 1985. In : DANAN, 2010, p. 25.
[4] DUPONT, Florence. **L'Insignifiance tragique**. Le Promeneur, 2001. In: DANAN, 2010, p. 16.

pode levar em consideração fatores como a localidade do som e seus emissores, pois serão pertinentes para a elaboração de uma dramaturgia específica do som.

A música ou a musicalidade no teatro costuma ser associada ao plano rítmico, porém Cintra (2013, p. 17), bem como outros autores, considera o discurso musical presente em qualquer cena teatral, visto que a organização de sons a fim de obter um produto final sonoro com significado pode ser considerada música. Desta forma, a dramaturga sonora se constitui nesta pluralidade de sons previsíveis e imprevisíveis que se dão durante o fazer teatral.

Ao designar a dramaturgia como um elemento criador de significado, adentrar-se-á o campo da semiótica, em que serão encontrados os "signos sonoros que poderão ir desde a palavra articulada até a música composta para a cena e nela executada ao vivo" (Org In: INGARDEN, 1977, p. XII). Jindrich Honzl (1977, p. 35 – 53) atenta para o fato de que a percepção de *signos artísticos* é um caso particular de percepção, pois o espectador precisa conciliar a atenção entre diversos fatores visuais e acústicos para ter a percepção completa da obra. Porém, a tendência do espectador é polarizar sua percepção, dando maior atenção a determinado fator em detrimento de outro, dependendo do seu interesse. Ressalta ainda a capacidade dos elementos teatrais de substituírem uns aos outros, como o ator que substitui o cenário, o gesto que substitui o som, sem prejudicar o resultado da obra.

> A primeira tarefa que se delega a um som em cena é a de assumir o papel de índice. Para a linguística, um índice é um signo que representa seu referente a partir de alguma ligação concreta com o mesmo: é por meio do vestígio deixado por este elemento que ele é representado por completo. Assim, a fumaça substitui o fogo, o chão molhado, a chuva e assim por diante. Os sons que ouvimos no cotidiano têm, portanto, uma disposição natural a serem empregados como índice em uma encenação, pois podem representar a presença de um elemento na cena sem que este precise ser visualizado, indicado ou mencionado. No entanto, tal como a música, um som pode ser abastecido de um conteúdo externo passando a atuar como componente simbólico, recurso que amplia a possibilidade de seu emprego no palco (EIKMEIER, 2011, p.107).

O compositor e diretor musical da Companhia do Latão, Martin Eikmeier (2011, p. 105), levanta o questionamento sobre a possibilidade de construção de significado através da música e apresenta algumas possibilidades de resposta, atentando também para a capacidade abstrata da música de envolver e criar sensações e sentimentos no ouvinte, devido à sua imensa carga simbólica. Desta

forma, a intenção de provocar no espectador alguma sensação é, certamente, comprovada, pois a música e os sons provocam reações internas no ser humano, variando entre o incômodo e o êxtase, pela empatia com o som.

Dentro deste contexto, o espectador exerce um papel essencial na recepção dos signos e no seu significado, pois, dependendo de suas vivências, seu meio social, seu grau de escolaridade, entre outros fatores, inclusive o seu ânimo no dia da recepção da obra, poderá tender a outros significados, frequentemente levando-os a um nível pessoal. É importante ressaltar que "[…] o signo não ocorre no vazio. Ele está enraizado num vastíssimo mundo de relações com outros signos, com tudo aquilo que muito amplamente chamamos de realidade" (SANTAELLA, 2013, p. 45), desta maneira, os significados esperados serão um resultado das diversas relações sonoras apresentadas. Sobre o espaço cênico Honzl comenta as palavras de O. Zich quando admite que a arquitetura não restringe o espaço teatral e exemplifica a utilização do som como definidor de espaço, pois muitas vezes uma pequena sugestão sonora consegue situar a ação. "(…) o espaço cênico não é necessariamente um espaço, mas que o som pode também representar uma cena, a música constitui um evento, o cenário, a mensagem, etc." (HONZL In: INGARDEN, 1977, p. 37).

Quando Raymond Murray Schafer, educador e compositor canadense, elabora o conceito de paisagem sonora, originalmente conhecido por *soundscape*, propõe a capacidade de possuir uma "percepção sonora do mundo com um ouvido ativo, atento e questionador" (In: CAMPOLINA, 2013, p. 22), um ouvido pensante, como Schafer o trata. Esta paisagem sonora trata-se de uma ambientação que flui aos ouvidos do espectador, sem interferir enfaticamente na obra, como uma paisagem vista através da janela de um trem em movimento, assim é a paisagem sonora. Pois o som possui a capacidade de remeter ou até mesmo criar um ambiente que não se vincula à estrutura arquitetônica na qual a representação está inserida. Esta capacidade pode ser notada também nas famosas programações radiofônicas apresentadas na metade do século XX: as radionovelas, que possuíam grande capacidade de envolver e inserir o ouvinte em suas histórias.

> Enfim nas peças radiofônicas, a voz e o som representam não somente personagens dramáticas, como também todos os outros fenômenos do teatro: cena, cenário, acessórios, iluminação. O rádio utiliza, para tudo isso, signos sonoros. Pode-se falar de cenário acústico (escritório sugerido pelo ruído de máquinas de escrever, mina de carvão pelo ronco das perfuradoras e pelo ranger dos vagonetes, etc.). Um copo é sugerido pelo ruído do vinho sendo derramado ou pelo tilintar de dois copos que se entrechocam, etc. (HONZL In: INGARDEN, 1977, p. 36).

O compositor de trilhas para teatro Livio Tragtemberg (2008) chama atenção para a música, ou criação sonora para a cena, quando esta se baseia em movimentos melódicos complexos e extremamente ornamentados, pois podem polarizar a atenção do espectador para os elementos sonoros, porém, o ideal para uma sonoplastia coesa é que esta se desenvolva em harmonia com a cena e que todos os elementos cênicos dialoguem e coabitem o espaço sem se sobreporem. “Isso não significa que a música deva ser simplificada, banalizada ou chapada, sem jogo polifônico ou profundidade: mas que sua textura deve estar ligada estreitamente à sua função na cena teatral, de forma clara e imediata” (TRAGTENBERG, 2008, p. 54). Desta forma, o ambiente sonoro, termo que se relaciona com a eficácia da acústica do espaço teatral, influi na criação da paisagem sonora e dos outros elementos sonoros a serem utilizados em cena.

A paisagem sonora, por sua vez, pode ser evidenciada, segundo Honzl, em Parsifal de Wagner, em que a orquestra auxilia o cenário na descrição da paisagem de primavera. Visto que a descrição da paisagem pode ser auxiliada pela sonoridade que é inserida, também pode-se relacionar com a obra *As quatro estações* de Vivaldi, na qual a música envolve o ouvinte e faz referências às minúcias específicas de cada estação, como as folhas caindo e o vento. “Certamente há algumas coisas que poderiam ser descritas em música com considerável precisão desde que o ouvinte tenha alguma imaginação, mas há também algumas coisas impossíveis de serem descritas” (SCHAFER, 1991, p. 43).

Desta forma, não se deve negligenciar a possível dificuldade do ouvinte em relacionar a sonoridade ao contexto, mas como esta relação com o significado é pessoal e depende das vivências e bagagem cultural de cada pessoa, deve-se respeitar a sensibilidade estética individual. Por este motivo, a criação de significado, seja através do som, do cenário, da iluminação, do ator, ou através de qualquer

outro elemento teatral, pode variar de espectador para espectador. O autor da obra tem a possibilidade de direcionar a recepção e a construção de significado, mas essa direção pode ser compreendida, ou não, dependendo de alguns fatores, como o contexto no qual o espectador está inserido. Logo, esta percepção será carregada de referências pessoais que podem comprometer a análise da obra.

Componentes da Dramaturgia Sonora

Quando se estuda as qualidades sonoras, pode-se encontrar nos estudos musicais definições como a de Cintra (2013, p.11), que organiza a dramaturgia sonora em som, ruído e silêncio, como mencionada anteriormente. Esta organização é ideal para o presente estudo, pois abrange dois conceitos fundamentais para esta dramaturgia: a existência e a agradabilidade sonora. Porém, dentro desta organização, pode-se delimitar outras tantas que se tornam ramificações destes três primeiros conceitos. Já a especialista em semiótica, Lucia Santaella (2013) busca uma classificação sonora para “a própria linguagem sonora e não seu receptor” (SANTAELLA, 2013, p. 22). Sua primeira ideia de classificação era baseada nos três níveis de musicalidade: ritmo, melodia e harmonia, porém, posteriormente concluiu que essa classificação não englobava a sonoridade em geral, além de se restringir à música ocidental.

A pausa ou silêncio são componentes primordiais da dramaturgia sonora, pois a ausência de sons tanto na cena quanto na fala colabora para o significado da obra. Um estudo destes breves ou prolongados momentos de suspensão sonora é feito, principalmente, quando há fidelidade exacerbada ao texto, com estudo e aprofundamento das intenções da fala. Porém, segundo o compositor John Cage, “o silêncio não existe. Sempre está acontecendo alguma coisa que produz som” (CAGE apud: SCHAFER, 1991, p. 30).

Da mesma maneira que o silêncio, a palavra é dotada de valor simbólico e, segundo R. Ingarden (1977), a palavra pode exercer várias funções dentro do contexto teatral, primeiramente a função de representação, através do sentido da palavra e fortalecendo o elemento visual através da construção de imagens.

> Entre todas as artes, e talvez entre todos os campos da atividade humana, a arte do espetáculo é onde o signo se manifesta com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo ator tem em primeiro lugar sua significação linguística, ou seja, é o signo dos objetos, das pessoas, dos sentimentos, das ideias ou de suas inter-relações que o autor do texto quis evocar. Mas a entonação da voz do ator, a maneira de pronunciar essa palavra, pode modificar o seu valor. Há muitas maneiras de pronunciar as palavras "eu te amo", que tanto podem significar paixão, como indiferença, ironia ou lástima (KOWZAN In: INGARDEN, 1977, p. 61).

Outro componente da dramaturgia sonora é a música, mas esta possui definições diferenciadas, por exemplo, o compositor Livio Tragtenberg (2008) não exclui os ruídos e outros sons possíveis da concepção de música para o teatro, pois acredita que essa diferenciação não faz sentido, visto que a "composição sonora deve ser concebida e tratada como um todo, reforçando a unidade da encenação (mesmo que essa unidade se expresse como fragmentariedade e montagem)" (TRAGTENBERG, 2008, p. 45).

Sobre as escolhas sonoras para o espetáculo *A dama do mar*, de Ibsen, Tragtenberg (2008) classifica os caminhos que utilizou na elaboração dos sons, sendo eles: sons alusivos, através do simbolismo sonoro; sons materializados, tocados em "tempo real" e sem manipulação sonora; sons referencializados, através de manipulação, processamento e edição sonora; e sons descontextualizados, que provocam o afastamento do espectador e criação de outro espaço sonoro.

> No que concerne à música aplicada ao espetáculo, sua função semiológica quase sempre é indubitável. Colocam-se problemas específicos e demasiado difíceis nos casos em que a música é o ponto de partida para um espetáculo (ópera, balé). Nos casos em que é juntada ao espetáculo, seu papel consiste em salientar, ampliar, desenvolver, às vezes contradizer, os signos dos demais sistemas, ou substituí-los. As associações rítmicas ou melódicas ligadas a certos tipos de música (minueto, marcha militar) podem servir para evocar a atmosfera, o lugar, ou a época da ação. A escolha do instrumento também tem um valor semiológico que pode sugerir, o lugar, o meio social, o ambiente. Entre as numerosas formas em que a música é empregada, recordemos o exemplo do tema musical que acompanha as entradas de cada personagem e se converte em signo (de segundo grau) de cada uma delas; ou o do motivo musical que, reunido às cenas retrospectivas, significa o contraste presente-passado. Deve-se destinar um lugar especial à música vocal, cujos signos estão estreitamente ligados aos da palavra e da dicção (como a palavra e o tom estão ligados na linguagem falada). E, não obstante, às vezes a música significa algo diferente do texto (por exemplo, música suave e texto áspero). Num espetáculo de ópera, a tarefa do semiólogo é muito mais complicada,

> uma vez que os signos da música se manifestam simultaneamente a dois níveis: ao nível instrumental e ao nível vocal. De certa forma é o que ocorre também com a opereta e a canção (KOWZAN In: INGARDEN, 1977, p. 75).

O semiólogo de teatro, Tadeusz Kowzan (1977, p. 57-83) consegue delimitar no excerto citado diversas utilizações para a música de cena e organiza de maneira exímia suas funções em uma obra. Estas funções se organizam justamente em favor do ouvinte e da qualidade sonora que a ele chegará, pois, anatômica e emocionalmente, o corpo responde à música.

Primeiramente, a recepção do som ocorre devido às variações das membranas auditivas, ocasionadas pelas variações na densidade do ar pelas ondas sonoras, seguindo para uma interferência na dinâmica corporal que, "mesmo quando […] não é dançada, ou seja, quando as representações corporais não são traduzidas em padrões motores" (SANTAELLA, 2013, p. 69-70), há uma resposta emocional a ela.

Pierre Schaeffer, compositor francês conhecido por inventar a música concreta, segundo Santaella (2013, p. 84), denominou também o que se veio a conhecer por música eletroacústica caracterizada pela gravação e manipulação de vários sons e ruídos, deixando a critério do compositor as escolhas apropriadas para a manipulação. Mas o que seria o ruído? Alguns questionamentos são pertinentes nesta área, pois não seria todo ruído um som? Santaella explica que "o som se distingue do ruído porque é produzido por vibrações regulares do ar, enquanto no ruído as vibrações são irregulares" (SANTAELLA, 2013, p. 167), e Cage vai um pouco além em sua definição, concluindo que "onde quer que estejamos, o que mais ouvimos é ruído. Quando ignoramos isso, isso nos incomoda. Quando ouvimos isso, isso nos fascina" (CAGE apud. TRATENBERG, 2008, p. 133).

Schafer (1991) defende a ideia de que o mundo é uma grande composição, visto que qualquer um, ou qualquer coisa, é capaz de produzir ou emitir som. Desta forma, sua proposta está na conscientização sonora através da utilização e reprodução de diversos tipos de sons. Unido a esta definição, Barba inclui na dramaturgia sonora todos os "barulhos – passos, rangidos de porta, objetos que alguém mudava de lugar, que caíam e quebravam, o gotejar da água […]" (BARBA, 2014, p. 81) – que eram conscientemente explorados pelos atores em cena, de

forma que “amalgamados com as ações vocais do ator […] compunham a *música contínua* que deveria sugerir o espetáculo até mesmo a um espectador cego” (BARBA, 2014, p. 81)

O apanhado histórico da evolução musical designado por Santaella pode, à primeira vista, parecer complexo, mas é interessante saber que a música passou por evoluções notáveis. O cantochão medieval, ao qual Santaella (2013, p. 166) se refere como sendo a origem da música ocidental, trata-se de arranjos vocais monofônicos utilizados nas liturgias da prática religiosa e inicialmente não contavam com acompanhamento de outros instrumentos. Com o passar do tempo, foi-se adentrando a polifonia e também aderindo instrumentos, como o órgão, assim as músicas começaram a ganhar novos formatos. No teatro “a música sempre esteve *junto* da cena, tanto nos teatros asiáticos como nos europeus. Podia não estar *em* cena, mas, mesmo nesse caso, funcionava como termo de referência e guia oculto” (BARBA, 2014, p. 82).

Durante os últimos quatrocentos anos e, principalmente no século XX, Tragtenberg (2008) explica que muitos conceitos fundamentais sofreram alterações, dentre eles, os conceitos de instrumento musical, timbre, temperamento, harmonia e ruído. A partir dessa dicotomia entre som e ruído, vem sendo valorizada a ideia de timbre, pois, segundo Tragtenberg (2008), som musical e ruído se diferenciam apenas por sons reconhecíveis e não reconhecíveis.

A exploração e manipulação sonora se tornou objeto de várias composições com a utilização das técnicas eletrônicas e informatizadas. Há uma infinidade de sons inexplorados que podem ser utilizados para estas composições cada vez mais comuns, denominadas eletroacústicas. Há autores, como o compositor inglês Trevor Wishart (In: SANTAELLA, 2013, p. 136) que, neste caso, “aconselha que os músicos passem a se referir a si mesmos como *designers* sonoros ou engenheiros sonoros e não mais como compositores, pois a palavra compositor ficou fortemente associada com a organização de notas no papel” (SANTAELLA, 2013, p. 136).

A definição de música que Schafer (1991) propõe aos seus alunos é pautada em duas palavras: organização e intenção. Desta forma, para ser considerada música, em sua concepção, deve-se ter uma organização de sons com a intenção de serem ouvidos. Schafer (1991) discorda da rigorosidade da imposição de ritmo e melodia, visto que pode haver música sem essas componentes.

Desta forma, tem-se que a dramaturgia do som engloba diversas sonoridades, o que significa que ela vai além da música ou do trabalho vocal. A dramaturgia sonora abrange todo e qualquer som que venha a ser emitido durante a cena, sendo ele produzido pelos atores ou pelos espectadores, dentro ou fora da sala de espetáculo, seja ele parte de uma música, ou um ruído emitido por descuido. Essa generalização sonora em um evento teatral se dá pelo fato de que todos os sons têm a capacidade de comunicar de alguma forma e, estes quando emitidos durante a apresentação, se associam e conduzem a um significado, que pode ser observado por uma reação corporal, como um susto, uma risada, ou movimentos de incômodo; através de relações estabelecidas com a memória, resgatando lembranças; ou produzindo sensações, como tranquilidade, impaciência, alegria ou medo. Os sons possuem intensa capacidade de estímulo sinestésico e, por este motivo, a dramaturgia por ele constituída tem real significado quando relacionada com as demais, constituindo, por fim, a dramaturgia total da obra.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. *Queimar a casa:* origens de um diretor. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____; SAVARESSE, Nicola. *A arte secreta do ator:* Dicionário de antropologia teatral (1983). Tradução de Luís Otávio Burnier, Carlos Alberto Simioni, Ricardo Puccetti, Hitoshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Waleska Silverberg e André Telles. São Paulo – Campinas: Editora Hucitec – Editora da Unicamp, 1995.

CAMPOLINA, Cintia. *O fazer sonoro como prioridade no processo de criação:* Relatos de procedimentos pedagógicos para concepção da trilha sonora teatral. A[L]BERTO: Revista da SP Escola de Teatro. São Paulo, ISSN 2237-2938, v. 4, p. 18-34, 2013.

CINTRA, Fábio Cardozo de Mello. Dramaturgia sonora contemporânea. *A[L]BERTO:* Revista da SP Escola de Teatro. São Paulo, ISSN 2237-2938, v. 4, p. 11-17, 2013.

DANAN, Joseph. *O que é dramaturgia?* Tradução de Luís Varela. Évora, PT: Licorne, 2010.

EIKMEIER, Martin. Dramaturgia sonora: som e música como elementos de sintaxe na encenação no teatro. *A[L]BERTO:* Revista da SP Escola de Teatro. São Paulo, ISSN 2237-2938, v. 1, p. 101-109, 2011.

HONZL, Jindrich. *A mobilidade do signo teatral*. In: INGARDEN, Roman. et al. O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática. Org. e trad. de Luiz Arthur Nunes (e outros). Porto Alegre: Globo, p. 35 – 53, 1977.

INGARDEN, Roman. et al.. *O signo teatral***:** a semiologia aplicada à arte dramática. Org. e trad. de Luiz Arthur Nunes (e outros). Porto Alegre: Globo, 1977.

KOWZAN, Tadeusz. *O signo no teatro.* In: INGARDEN, Roman. et al. O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática. Org. e trad. de Luiz Arthur Nunes (e outros). Porto Alegre: Globo, p. 57 – 83, 1977.

ODIN Teatret: Nordisk Teaterlaboratorium. *Eugenio Barba.* Disponível em: <http://www.odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba.aspx> Acesso em: 08 mai. 2015.

PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade:* dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento:* sonora visual verbal: aplicações na hipermídia. 3ª ed., 4ª reimp., 2013. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2005.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante.* (1986) Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da SIlva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena:* dramaturgia sonora. (Signos da música; 6) São Paulo: Perspectiva, 2008.

Monique Alves Carvalho

Possui dupla diplomação pelo Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI-III / CAPES), sendo assim, graduada em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra (UC - Portugal), e graduada em Teatro - Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente é pós-graduanda em Educação Musical na Faculdade Paulista de Artes.

MESA 10 – Autor e Obra

Andrey Costa Bacovis / Gisela Gomes Pupo Nogueira
A UTILIZAÇÃO DOS ESQUEMAS DE COMPOSIÇÃO GALANTES NA ELABORAÇÃO DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL NA TOCATA Nº 27 EM RÉ MENOR DE CARLOS SEIXAS

Regina Rocha / Graziela Bortz
PRELÚDIO DA BACHIANAS BRASILEIRAS Nº4 PARA PIANO DE HEITOR VILLA-LOBOS: ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO TEMÁTICA

André Repizo Marques
CAMADAS ESTRUTURAIS DA VALSA CONFIDÊNCIAS DE ERNESTO NAZARETH

Andréa Orrigo Lima / Heraldo Veridiano dos Santos / Rafael y Castro / Tiago Teixeira Ferreira
PAYNTERLHANDO: REFLEXÕES ACERCA DE EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO, RECRIAÇÃO E RE-RECRIAÇAO MUSICAL

Gabriela Salgado Coelho da Silva
MÉTODOS DE ENSINO DE BANDA MUSICAL: UM ESTUDO DE CASO COM A BANDA MUSICAL DE BOM JESUS DOS PERDÕES

A UTILIZAÇÃO DOS ESQUEMAS DE COMPOSIÇÃO GALANTES NA ELABORAÇÃO DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL NA TOCCATA Nº 27 EM RÉ MENOR, DE CARLOS SEIXAS

Andrey Costa Bacovis
UNESP/FAPEAM - andrey.bacovis@gmail.com

Gisela Gomes Pupo Nogueira
UNESP - ggnogueira@uol.com.br

RESUMO
O século XVIII foi um período de cosmopolitismo na música ocidental, havendo forte intercâmbio de músicos e obras entre as cortes europeias. Também nesse século o estilo galante obteve grande prestígio. Portugal pode ser encaixado dentro deste cenário, pois também foi influenciado pelos novos hábitos de sociabilidade vigentes no restante da Europa. Este artigo apresenta uma breve contextualização histórica da música em Portugal durante o reinado de D. João V e dados biográficos de Carlos Seixas. Em seguida é feita uma proposta interpretativa para a Toccata nº 27 em Ré menor de Seixas com base nos Esquemas de Composição Galantes propostos por Robert O. Gjerdingen e na literatura relacionada às práticas interpretativas do século XVIII.

PALAVRAS-CHAVE
Século XVIII. Portugal. Música galante. Práticas interpretativas.

ABSTRACT
The eighteenth century was a cosmopolitan period in western music, with strong exchange of musicians and works between the European courts. Also in this century galant style earned great prestige. Portugal can be fitted into this context because it was also influenced by the new sociability habits prevailing in the rest of Europe. This paper presents a brief historical context of music in Portugal during the reign of D. João V and biographical data of Carlos Seixas. This is followed by a performance proposal for Seixas' Toccata 27 in D minor based on Galant Composition Schemes proposed by Robert O. Gjerdingen and literature related to performance practices of the eighteenth century.

KEYWORDS
Eighteenth Century. Portugal. Galant Music. Performance Practices.

1. O decoro no período galante e a Corte Portuguesa no reinado de Dom João V

O século XVIII também é conhecido como "século das luzes". As diferenças nacionais foram minimizadas, havendo um ambiente cosmopolita: era normal nas cortes haver monarcas estrangeiros, ou músicos que trabalhavam fora do seu país de origem (GROUT & PALISCA, 2007: 477). Apesar do contexto musical da primeira metade do século XVIII em Portugal ser considerado como barroco,[1] veremos a

[1] "O reinado de D. João V coincide na história da música em Portugal com um período realmente homogéneo, que representa, sem dúvida, o barroco musical português no seu sentido mais seguro,

seguir que o ambiente sócio-musical dentro da Corte Portuguesa apresenta características que se encaixam em uma perspectiva galante e iluminista.

A exploração de ouro no Brasil e o fim definitivo das guerras com a Espanha permitiu que Portugal experimentasse um período de prosperidade financeira, paz e estabilidade política (BRITO & CYMRON, 1992: 105). Nesse cenário, D. João V, que subiu ao poder em 1707, usa parte dessa riqueza em prol da renovação das instituições e da vida musical portuguesa, estando diretamente ligada à reforma da Capela Real, elevada em 1716 à categoria de Sé Patriarcal, e à criação em 1713 do Seminário da Patriarcal, a qual foi a principal escola de música em Portugal durante esse século (*idem*: 105-106).

Nesse período, músicos portugueses foram enviados como bolsistas para estudar na Itália, e muitos músicos estrangeiros, vindos principalmente deste país, vieram para Portugal trabalhar como mestres de capela, cantores, instrumentistas ou professores de música (DODERER, 1991: 153), entre os quais esteve Domênico Scarlatti, que exerceu o cargo de mestre de capela na Capela Real, e foi professor de cravo da Família Real entre 1719 e 1727 (*idem*: 148).

Desde que D. Mariana de Áustria, esposa de D. João V, chegou a Portugal em 1709, houve uma verdadeira explosão nas atividades musicais da Corte. Ela atuou como uma peça fundamental no processo de renovação da vida musical portuguesa em direção aos ideais estético-musicais italianos. Implementou o costume de celebrar ocasiões festivas com a apresentação de récitas, serenatas[2], cantatas, e outras encenações semidramáticas em língua castelhana, alemã ou italiana, atividades estas que aos poucos foram substituindo as comédias e *zarzuelas*[3] de origem espanhola. Esses eventos geralmente eram abertos à fidalguia da Corte ou até mesmo a toda nobreza de Lisboa, mas o Rei D. João V não mostrava interesse por essas atividades (DODERER & FERNANDES, 1993: 76). As colônias estrangeiras e os diplomatas portugueses que estiveram no exterior também foram importantes neste processo de mudança de hábitos (BRITO, 2004: 22). Isso justifica "o crescente entusiasmo da nobreza por novos hábitos de convívio

mesmo que por algum dos seus aspectos aponte já para um classicismo (...) que posteriormente se afirmará" (CÂMARA, 2009: 1).

[2] Em muitos casos, a palavra serenata pode significar simplesmente um sarau de música vocal e instrumental (BRITO, 1989: 110).

[3] "género de ópera alegórica que remontava ao século XVII mas de que não aparecem praticamente vestígios em Portugal antes desta altura" (BRITO & CYMBRON, 1992: 107).

e entretenimento: bailes, jogos de cartas, espetáculos teatrais, ópera italiana, enfim, traçando um quadro de intensa renovação" (*idem*: 21).

Na Europa Ocidental do período galante, as mulheres da corte possuíam "alto grau de habilidades musicais, e como apreciadoras, elas desempenharam um papel muito importante no estabelecimento dos tipos de música e músicos que prosperaram na sociedade galante"[4] (GJERDINGEN, 2007: 5), e grande parte da literatura e da música galante foi criada com o propósito de instruir e entreter amadores do sexo feminino (HEARTZ & BROWN). Em Portugal no sec. XVIII não foi diferente, pois a prática musical amadora neste país no século XVIII também foi de importância relevante, tanto no ambiente da corte como entre as famílias da nobreza. Na Corte, por exemplo, uma das funções de Domênico Scarlatti consistia em treinar ao teclado D. João V, seu irmão D. Antônio e, sua filha Maria Bárbara[5] (POLLENS, 1985: 19); e segundo Brito, existem testemunhos de prática musical amadora nas principais famílias da aristocracia, especialmente entre as mulheres (BRITO, 2004: 25).

A partir das informações já apresentadas, podemos perceber que Portugal também estava dentro de um contexto sócio-musical galante. Segundo Gjerdingen, a música galante

> "era música encomendada por homens e mulheres galantes para se entreterem como ouvintes, para se educarem e se divertirem como executantes amadores, e para dar glória para si como mecenas da música mais espirituosa, charmosa, sofisticada e na moda que o dinheiro poderia comprar[6]" (2007: 5).

2. Dados biográficos de Carlos Seixas

José António Carlos de Seixas nasceu em Coimbra, em 11 de junho de 1704, filho de Francisco Vaz e Marcellina Nunes. Seu pai foi organista na Sé de Coimbra, e como um dos deveres deste era formar uma pessoa capacitada para substituí-lo nas faltas, deu a seu filho Carlos Seixas a formação de organista

[4] A high degree of skill in music, and as connoisseurs they played a major role in shaping the kind of music and musicians that prospered in galant society.
[5] "(Scarlatti's) duties in Portugal involved the keyboard training both of King Joao V's daughter, Maria Barbara, and his younger brother, Don Antonio".
[6] Galant music, then, was music commissioned by galant men and women to entertain themselves as listeners, to educate and amuse themselves as amateur performers, and to bring glory to themselves as patrons of the wittiest, most charming, most sophisticated and fashionable music that money could buy.

(QUEIRÓS, 2004: 75). Em fevereiro de 1718, aos 14 anos, foi nomeado organista da Sé de Coimbra como substituto de seu pai, que faleceu poucos dias depois. Em 1722, Seixas partiu para Lisboa a fim de, segundo Joaquim de Vasconcellos, tomar ordens eclesiásticas (VASCONCELLOS, 1870: 163), mas Queirós afirma que Seixas tinha como intenção "granjear fama e consagração, de subir os degraus da nobilitação" (QUEIRÓS, 2004: 76). Nesse mesmo ano, Carlos Seixas foi nomeado organista na Santa Basílica Patriarcal (MACHADO, 1759, *apud* CARDOSO, 2004: 95), e mais tarde tornou-se vice mestre desta capela, da qual Domênico Scarlatti era mestre (BRITO & CYMBRON, 1992: 106).

Seixas foi muito admirado como organista e compositor, pois com menos de dezoito anos "produzia a fecundidade do seu engenho a copiosa abundância de tantas obras tão diversas na idéa, e suaves na consonância, como reguladas pelos preceitos da Arte" (MACHADO, 1759, *apud* CARDOSO, 2004: 95). Recebeu o hábito da Ordem de Cristo em 1729, foi nomeado Aferes e Capitão do Mestre na Companhia de Ordenanças do Paço sob a ordem do 4º Visconde de Barbacena em 1733, e adquiriu a propriedade de um ofício de contador na Ordem de Santiago em 1738 (ALVARENGA, 2006: 166). Casou-se com D. Joana Maria da Silva em 1731, e faleceu em 1742.

Carlos Seixas não saiu de Portugal para estudar na Itália, mas a formação musical que obteve ficou restrita ao âmbito de sua cidade natal, onde tinha acesso fácil às bibliotecas, estudou os teóricos em voga, e ainda escutou obras vocais e instrumentais no Mosteiro de Santa Cruz, na Sé e na Universidade de Coimbra. Antes de deixar esta cidade, podem ter sido familiares a Seixas obras de Alessandro e Domenico Scarlatti, Arcangelo Corelli e Francesco Geminiani. (PEDROSA, 2004: 104-5). Apesar de Seixas ter trabalhado com Domênico Scarlatti enquanto este esteve na Corte Portuguesa, não se sabe nenhum detalhe acerca da relação entre estes, apenas que era de respeito mútuo (HEIMES). A suposta ascendência de Scarlatti sobre a técnica e o estilo cravístico de Seixas já foi refutada, pois Scarlatti compôs grande maioria de suas sonatas depois de 1729, ano em que saiu de Portugal (ALVARENGA, 2006: 169).

As opções estilísticas adotadas nas obras instrumentais para teclas de Carlos Seixas incluem características do barroco tardio do sul da Europa, e características pós-barrocas com forte tendência ao estilo galante (*idem*: 173). A

maioria dessas obras estruturam-se no modelo da forma sonata bipartida; ou são reminiscentes do prelúdio barroco, o qual repete a mesma sucessão de padrões melódico-rítmicos em regiões harmônicas distintas; e ainda há algumas em estilo de fuga livre (*idem*: 175).

3. Os Esquemas de Composição Galantes na Tocata nº 27 em ré menor de Carlos Seixas e sua influência na elaboração da interpretação musical

Robert O. Gjerdingen, no capítulo introdutório de sua obra *Music in the Galant Style*, defende que a marca característica do estilo galante foi "um repertório particular de frases musicais empregadas em sequências convencionais" (GJERDINGEN, 2007: 6). Para respaldar essa afirmação, o autor relata a existência de cadernos de exercícios e regras de música para estudantes, chamados de *zibaldone*, os quais apresentavam melodias graciosas (*solfeggi*) acompanhadas de melodias de Baixo (*partimenti*). Os *zibaldone* forneciam um importante estoque de ideias musicais que o estudante poderia usar em suas composições (*idem*: 10), possibilitando também a improvisação de peças musicais (*idem*: 6). Isso mostra que, no século XVIII, os hábitos de escuta musical nos ambientes das cortes aparentam ter favorecido o repertório musical que provia ao público oportunidades de fazer julgamentos, distinção de obras, e ainda possibilitavam o exercício de gosto e discernimento (*idem*: 4).

Assim, Gjerdingen apresenta em sua obra uma série de esquemas de composição, baseando-se no comportamento compositivo dos músicos do período galante (*idem*: 19).

> "A teoria capital por trás da minha apresentação destes esquemas é que eles formam um dos núcleos do *zibaldone* do músico galante, seu bem conhecido repertório de negociação musical, e dentro da organização social de uma corte galante, estes esquemas formavam um meio de troca audível entre os patrões aristocratas e seus artesãos musicais[7]" (*idem*: 15).

[7] *The overriding theory behind my presentation of these schemata is that they formed one of the cores of a galant musician's zibaldone, his well-learned repertory of musical business, and that in the social setting of a galant court, these schemata formed an aural medium of exchange between aristocratic patrons and their musical artisans*.

Vimos acima que não eram apenas os compositores e professores que organizavam as informações musicais através de esquemas, mas também os instrumentistas, e até o público, seja de maneira consciente ou não.

Visto que no período galante a estruturação de uma obra musical inevitavelmente estava associada a esses Esquemas de Composição, e que a estruturação musical de uma obra nos mostra informações essenciais para a boa elaboração de uma proposta interpretativa, os Esquemas de Composição também deveriam ser levados em consideração no processo de elaboração da interpretação musical. Veremos abaixo algumas recorrências desses esquemas na Toccata n° 27 de Carlos Seixas e como estes podem ser devidamente enfatizados na performance, usando os tratados referentes às práticas interpretativas do barroco final ou do período galante.

Um dos esquemas de composição presentes na Toccata n° 27 em ré menor de Carlos Seixas chama-se Ponte, conforme ilustrado abaixo:

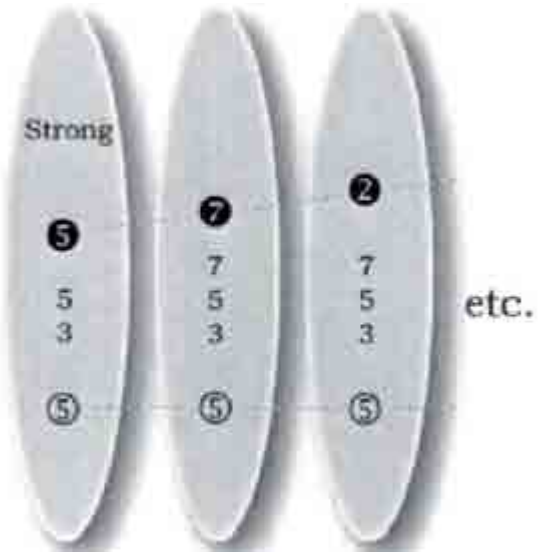


Fig. 1 – Modelo do esquema Ponte.
Fonte: GJERDINGEN, 2007, p. 461.

Na figura acima, os números dentro dos círculos negros correspondem aos graus da escala nos quais voz aguda se apoia; os que estão dentro dos círculos claros, aos graus da escala presentes no baixo; e os números da parte intermediária da figura são os intervalos que as demais notas da harmonia formam sobre o baixo. Cada losango cinza corresponde a um evento dentro de um esquema, e as palavras “strong” ou “weak” em cima destes indicam se esses eventos ocorrem, respectivamente, em momentos fortes ou fracos dentro de um tempo, compasso ou

frase. Os modelos de esquemas de composição apresentados nesta e nas figuras seguintes não constituem um modelo fixo, mas em protótipos abstratos, nos quais as características principais e mais genéricas são ilustradas.

A Ponte é um Esquema de Composição construído sobre a ênfase em um acorde de dominante, podendo alternar com um acordes de tônica em tempos fracos do compasso. Possui um caráter modulatório, pois não deixa claro se o acorde enfatizado é realmente um acorde de dominante na região harmônica de tônica ou se é um acorde de tônica na região de dominante (*idem*: 208). Este esquema representa uma das táticas existentes de enfatizar uma expectativa prévia a uma entrada ou retorno temático importante (*idem*: 461).

Podemos ver uma Ponte entre os compassos 6 e 9 da Toccata disposta de duas maneiras: a primeira construída sobre um pedal na nota de dominante na mão direita, e com a melodia da mão esquerda dando ênfase nas demais notas da harmonia de dominante [Fig. 2]; a segunda alterna acordes de dominante e tônica, respectivamente, nos tempos fortes e fracos do compasso, mas enfatizando a nota de dominante nas cabeças de tempo [Fig. 3].

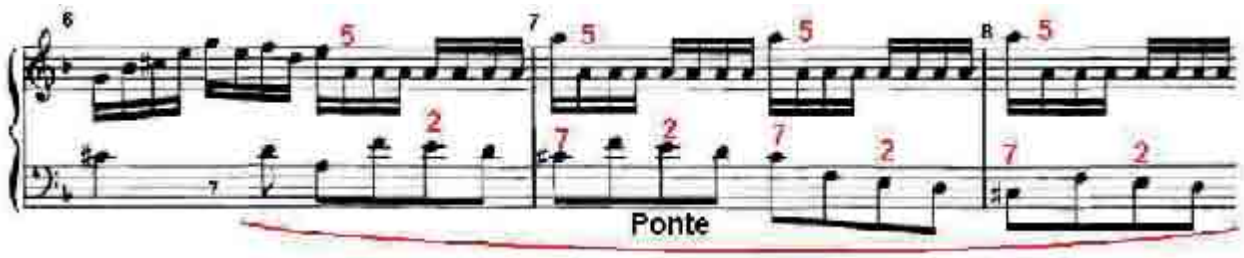


Fig. 2 – Primeira disposição de Ponte (compassos 6 a 8).

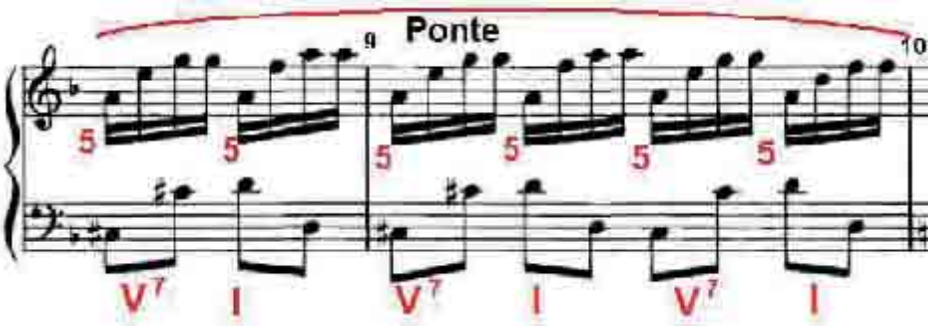


Fig. 3 – Segunda disposição de Ponte (compassos 8 e 9).

Na figura 2, a melodia da mão esquerda não poderá enfatizar na performance o II e VII graus da escala de Ré menor, pois o motivo descendente em graus conjuntos Fá-Mi-Ré-Dó#, de acordo com as práticas interpretativas do período galante, terá que receber uma ligadura em cada aparição (ROSENBLUM, 1991: 146), gerando uma leve ênfase sobre a primeira e terceira notas sob cada ligadura (Fá e Ré) (BACH, 2009: 139). O salto de oitava na mão direita pode ajudar a enfatizar o pedal em dominante nesta Ponte.

A aplicação de inflexões agógicas e tempo *rubato* são permitidas neste repertório, e podem ajudar a enfatizar pontes como as apresentadas nas figuras 2 e 3. Segundo Badura-Skoda, "a maior liberdade 'agógica' é permitida em formas livremente estruturadas como o instrumental *stylus phantasticus* da toccata e da fantasia"[8] (BADURA-SKODA, 1993: 18). Donington afirma que é possível acelerar o andamento após retardá-lo ou vice-versa (DONINGTON, 1982: 20). Enfim, em relação ao ritmo, a tarefa mais importante para o intérprete consiste em reconhecer grupos de notas e torná-los inteligíveis, usando as possibilidades de respiração e articulação, tensão e relaxamento, e diferentes níveis de acentuação (BADURA-SKODA, 1995: 18-19).

O compasso 6, mostrado na figura 2, é idêntico ao compasso 5. Logo, aquele pode iniciar um pouco mais lento, e a partir do terceiro tempo, após a cadência suspensiva, essa leve redução de andamento pode ser compensada com um *acelerando* gradual até o segundo tempo do compasso 8, onde esse estágio da Ponte termina.

Ao falar sobre dinâmicas em seu tratado, C. P. E. Bach deixa evidente que eventos musicais dissonantes são tocados mais fortes que os consonantes, pois estes acalmam as paixões que aqueles evocam (2009, p. 146). Os acordes de sétima de dominante presentes na Ponte da figura 3 podem ser tocados um pouco mais forte que os de tônica, ou no caso de um instrumento que não possua contrastes dinâmicos, como o cravo, a acentuação agógica pode ser uma alternativa. Essa diferença dinâmica deve ser bastante sutil, pois a Ponte não tem como objetivo criar contrastes bruscos de afetos dentro de si mesma, mas criar apenas um, que é a ênfase em uma expectativa.

[8] *"The greatest 'agogic' freedom is permissible in freely structured forms such as the instrumental stylus phantasticus of the toccata and the fantasia*".

Outro esquema de composição presente na Toccata de Seixas recebeu o nome de Prinner. A figura 4 abaixo mostra o comportamento harmônico-melódico de cada estágio deste Esquema de Composição:

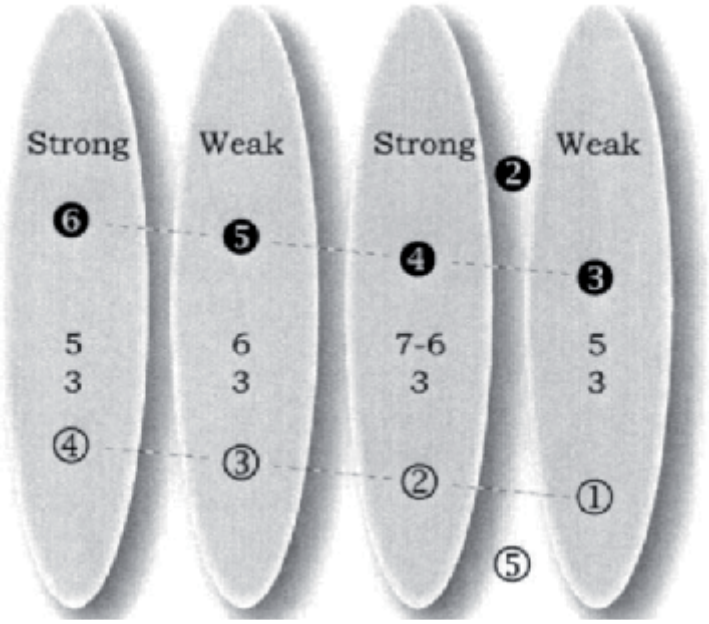


Fig. 4 – Modelo do Esquema de Composição Prinner.
Fonte: GJERDINGEN, 2007, p. 455.

O Prinner não é um esquema de composição que inicia uma ideia musical nova, mas é antecedido por outro, geralmente a Romanesca, pois funciona como uma resposta (GJERDINGEN, 2007: 45), e pode também ser uma excelente maneira de modular para a região harmônica de dominante (*idem*: 52).

Podemos encontrar na Toccata de Seixas um Prinner que modula para a região harmônica de dominante menor (Lá menor) nos compassos 9 e 10, logo após à Ponte [Fig. 5]:

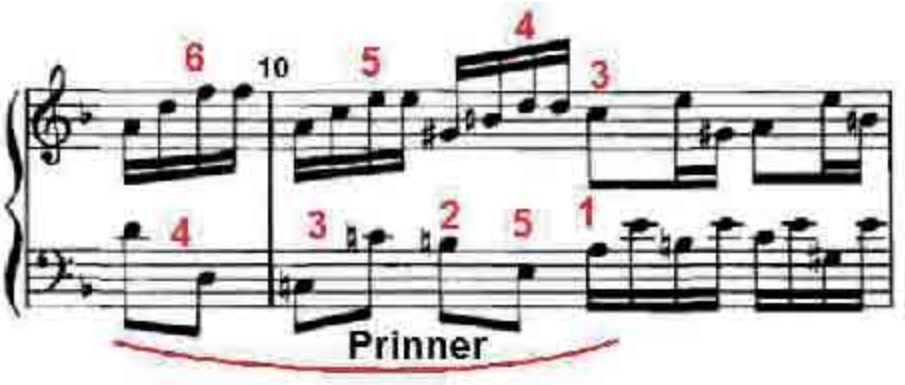


Fig. 5 – Exemplo de Prinner na Toccata de Seixas (compassos 9 a 10).

O excesso de velocidade adquirido no *accelerando* da Ponte pode ser levemente compensado neste Prinner: um *ritenuto* entre o quarto tempo do compasso 9 e o terceiro do 10, além de realizar essa compensação, funciona como uma preparação para o esquema de composição seguinte que, como veremos adiante, afirmará a mudança para a região harmônica de dominante menor (Lá menor). A sequência descendente das notas Fá-Mi-Ré-Dó na mão direita, que corresponde à melodia aguda do esquema Prinner, pode ser valorizada de maneira a criar o efeito de uma voz separada através de recursos dinâmicos ou acentuações agógicas [Fig. 6].

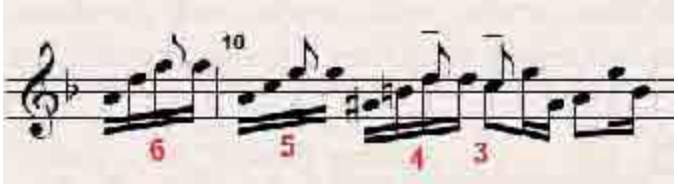


Fig. 6 – Efeito sonoro da melodia da mão direita (mm 9 a 10).

O esquema que aparece em seguida na Toccata recebeu o nome de Fenaroli [Fig. 7]. Este frequentemente aparece logo após uma modulação; forma-se através do estabelecimento de um pedal na nota de dominante em uma das vozes e da presença de um baixo apoiado na sequência ascendente dos graus VIII, I, II e III, dialogando com outra voz com essa mesma sequencia de graus ou uma “contra-melodia” (GJERDINGEN, 2007: 234).

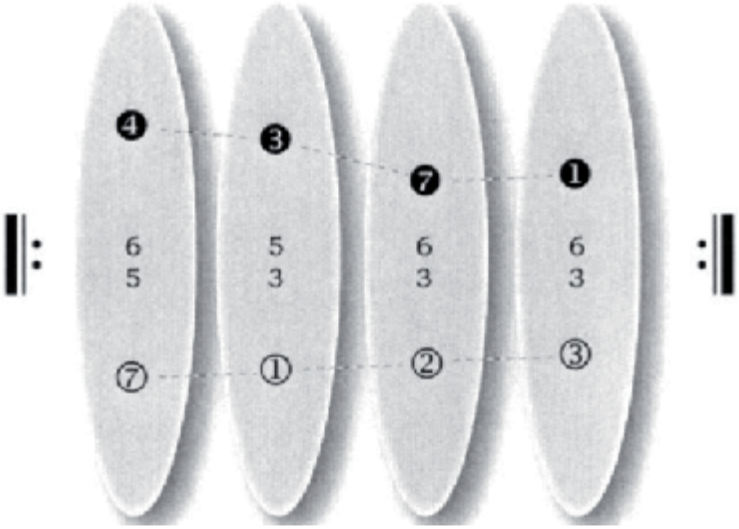


Fig. 7 – Modelo do esquema Fenaroli.
Fonte: (*idem:* 462).

Um exemplo de Fenaroli nesta Toccata encontra-se nos compassos 10 e 11, logo após modular para a região de dominante menor, onde a melodia da mão esquerda realiza a sequência ascendente de graus VII-I-II-III e a nota pedal no grau de dominante, enquanto a mão direita usa a mesma sequência de graus para dialogar com a esquerda, mas com um padrão rítmico diferente [Fig. 8].

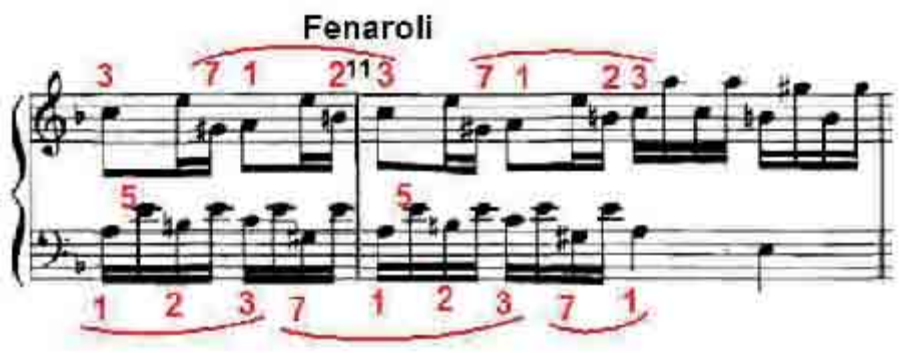


Fig. 8 – Exemplo de Fenaroli na Toccata (compassos 10 e 11).

Para enfatizar a sequência ascendente de graus na mão esquerda, é possível usar a técnica do toque prolongado. Esta consiste em segurar notas em uma melodia por um tempo maior que o estipulado por sua figura rítmica. Foi herdada do período barroco e continuou sendo usada durante o período clássico em acompanhamentos sobre acordes quebrados (ROSENBLUN, 1991: 157). A utilização desta cria uma nova dimensão sonora que evidencia eventos polifônicos, e é aplicável em passagens nas quais as notas são escritas em valores rítmicos similares (*idem*: 155). A figura abaixo apresenta uma possibilidade de utilização do toque prolongado a fim de valorizar o esquema fenaroli.

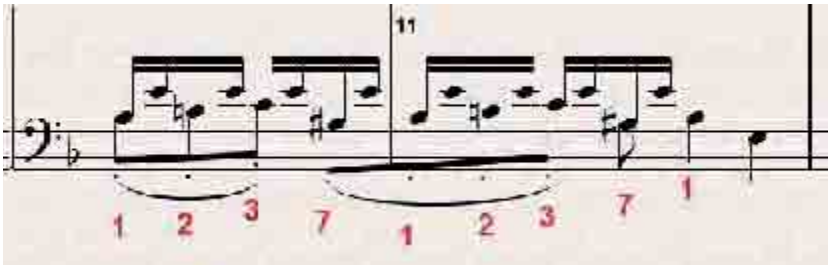


Figura 9: Proposta de execução na melodia da mão esquerda (compassos 10 e 11).

Segundo C. P. E. Bach, “às vezes, devido ao afeto da peça, é necessário fazer com que as notas e as pausas durem mais tempo do que o exigido pela notação” (2009: 144). A melodia ascendente do Fenaroli na mão direita pode ficar mais evidente através de um leve prolongamento, semelhante a uma respiração, na duração das notas sol sustenido e si bequadro, respectivamente, os graus VII e II. Assim, as vozes de ambas as mão dialogarão entre si.

4. Considerações Finais

Os tratados de interpretação musical do século XVIII, ou que falam sobre as práticas comuns deste, nem sempre são unânimes, nos dando assim várias possibilidades interpretativas. Logo, nos vem a pergunta: no meio dessas possibilidades, quais podemos escolher? Ao elaborarmos a interpretação de uma obra musical, é importante levar em consideração os documentos musicais da época em que ela foi escrita, além de ferramentas contemporâneas de análise baseadas nesses documentos musicais. Apesar de não termos nos dado o trabalho de analisar todos os aspectos interpretativos em toda a extensão da Toccata, acabamos de ver neste artigo uma pequena amostra de como os Esquemas de Composição do período galante podem ser utilizados a fim de iluminar essas decisões interpretativas. Visto que a composição e a escuta musical em um contexto galante girava em torno desses Esquemas, também podemos inserir neste meio a interpretação. Ainda há muito o que ser pesquisado em relação à utilização desta ferramenta de análise/estruturação musical aplicada às práticas interpretativas.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, João Pedro d’. Carlos Seixas: um esboço biográfico e uma leitura sintética de sua obra. *Revista de Literatura, Música e Artes Visuais,* Águas Furtadas, v. 10, p. 164-178, 2006. Disponível em: <https://www.academia.edu/1364407/Carlos_Seixas_um_esbo%C3%A7o_biogr%C3%A1fico_e_uma_leitura_sint%C3%A9tica_da_sua_obra>. Acesso em 17/06/2015.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio Sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado*. Tradução para o português de Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BADURA-SKODA, Paul. *Interpreting Bach at the Keyboard*. Oxford: Claredon Press, 1993.

BRITO, Manuel Carlos de. A Música em Lisboa no Tempo de Carlos Seixas. In: CARDOSO, J. M. Pedrosa (Org). *Carlos Seixas, de Coimbra*. Ano Seixas – Exposição Documental. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2004.

_____. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

_____. CYMBRON, Luisa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

CARDOSO, J. M. Pedrosa. *Carlos Seixas, de Coimbra*: Ano Seixas – Exposição Documental. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2004.

CÂMARA, José Bettencourt da. A Música em Portugal na Primeira Metade do Século XVIII. *Brotéria*, Lisboa, v. 168, 2009. Disponível em: <http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2588/1/A%20m%C3%BAsica%20em%20Portugal%20na%20primeira%20metade%20do%20s%C3%A9culo%20XVIII.pdf>. Acesso em 16/06/2015.

DODERER, Gerhard. Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na Corte de D. João V (1719-1727). *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, v. 1, p. 147-174, 1991. Disponível em: <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/63/72>. Acesso em: 03/06/2015.

_____; FERNANDES, Cremilde Rosado. A Música da Sociedade Joanina nos Relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750). *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, v. 3, p. 69-146, 1993. Disponível em: <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/83/87>. Acesso em: 17/06/2015.

DONINGTON, Robert. *Baroque Music*: Style and Performance, A Handbook. New York: W. W. Norton, 1982.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. 5ª Ed. Lisboa: Gradiva Publicações, 2007.

HEIMES, Klaus F. *Seixas, (José António) Carlos de*. In: Grove Music Online. Oxford University Press. Disponível em: < http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25354?q=carlos+seixas&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acesso em: 22/06/2015.

HEARTZ, Daniel; BROWN, Bruce Alan. *Galant*. In: Grove Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10512?q=galant&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acesso em: 22/06/2015.

POLLENS, Stewart. The Early Portuguese Piano. *Early Music*, Oxford University Press, v. 13, n. 1, The Early Piano II, p. 18-27, 1985. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3127400>. Acesso em 03/06/2015.

QUEIRÓS, Abílio. Carlos Seixas: Memórias Coinbrãs. In: CARDOSO, J. M. Pedrosa (Org). Carlos Seixas, de Coimbra. Ano Seixas – Exposição Documental. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2004.

ROSENBLUM, Sandra. *Performance Practices in Classic Piano Music.* Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Andrey Costa Bacovis

É graduado em música com habilitação em regência pela Universidade do Estado do Amazonas (2014). Possui experiência como pianista de orquestra, camerista e correpetidor em ópera. Atualmente cursa mestrado em música na UNESP, sob orientação de Nahim Marun, e é bolsista de mestrado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM).

Gisela Gomes Pupo Nogueira

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2008), realizou seu Mestrado em Musical Performance no Royal Northern College of Music (Manchester – 1985) em convênio com The Victoria University of Manchester. É Professora dos cursos de Música da UNESP. Tem Experiência na área de Performance Musical, com ênfase em Instrumentação Musical e Musicologia Histórica.

PRELÚDIO DAS BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 4 PARA PIANO DE HEITOR VILLA-LOBOS: ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO TEMÁTICA

Regina Rocha
Instituto de Artes / Unesp - refelice3@yahoo.com.br

Profa. Graziela Bortz
Instituto de Artes / Unesp - g_bortz@hotmail.com

RESUMO
O presente artigo discute o Prelúdio das Bachianas Brasileiras nº4 para piano de Villa-Lobos. Examina estruturas contidas na exposição do tema que permeiam todo o Prelúdio. A questão da polifonia implícita no tema é abordada, discutindo opiniões divergentes, em que são comparadas as versões orquestral e aquela para piano. Charles Rosen, Cadwallader e Gagné, e Fraga são utilizados como referencial teórico.

PALAVRAS-CHAVE
Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras nº 4. Análise musical. *Urlinie.*

ABSTRACT
This article discusses the Prelude of Bachianas Brasileiras n. 4 for piano by Villa-Lobos. It examines structures contained in the theme of the exposition, which permeate the entire Prelude. The question of implied polyphony in the theme is approached, discussing divergent opinions which compare the orchestral and piano solo versions. Charles Rosen, Cadwallader and Gagné, and Fraga are used as theoretical reference.

KEYWORDS
Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras nº 4. Musical analysis. Urlinie.

1. Introdução

As Bachianas Brasileiras são nove obras escritas por Villa-Lobos entre os anos de 1930-1945, para variadas combinações de instrumentos e voz, explorando afinidades entre o espírito do contraponto de Bach e a música folclórica brasileira (LATHAM, in: Oxford Music online). Cada suíte possui dois títulos, um que se refere à influência barroca e outro à influência da música popular brasileira.

Ao ser indagado sobre o título Bachianas Brasileiras por Pierre Vidal em 1958, Villa-Lobos diz:

> ... não há nada a explicar sobre as “Bachianas”. Formulei títulos, formulei formas, porém o título quer dizer simplesmente: Homenagem a Bach, o maior músico do mundo para mim. Como eu tinha que dizer alguma coisa, como não sei falar muito bem o alemão, nem mesmo a língua da eternidade, eu falo um pouco de música em homenagem a esse homem. É tudo (KATER, 1988, p. 94, 95).

Em entrevista concedida a Madeleine Milhaud, Villa-Lobos diz que, para ele, Bach se tornou um folclore universal e que encontrou semelhanças extraordinárias entre a escrita musical de Bach e a música popular do Nordeste. Diante deste fato, ele afirma que escreveu uma série de nove suítes, todas pensando em Bach (Kater, 1988, p. 94).

O Prelúdio em questão faz parte das Bachianas Brasileiras nº 4 de Heitor Villa-Lobos e, apesar de ser o primeiro movimento, ao lado do segundo movimento (Coral), foi o último a ser escrito, em 1941(Rosário, 2013, p. 90).

Por este motivo, Newger (2009, p. 226), pesquisador alemão, não considera as Bachianas Brasileiras nº 4 como parte da série Bachianas Brasileiras, pois o último movimento (Dança/Miudinho) foi composto em 1930 como peça para piano solo, e estreado em 1939, no Rio de Janeiro, pelo pianista José Vieira Brandão. O terceiro movimento (Ária/Cantiga) foi escrito em 1935, e somente em 1941, o primeiro e o segundo movimentos (Prelúdio/Introdução – Aria-Canto do Sertão) foram escritos em sua primeira versão para piano solo. Porém este fato não invalida a inserção desta peça na série Bachianas, já que o próprio catálogo de obras de Villa-Lobos (p. 4) e o Dicionário Grove a inserem como tal.

A seguir discutiremos alguns aspectos do material da exposição do tema deste Prelúdio.

2. Estrutura e prolongamento do material temático na exposição

Este Prelúdio é trabalhado a partir do material musical exposto entre o primeiro compasso e o primeiro tempo do compasso 5: o intervalo de quarta justa no baixo, o gesto melódico triádico ascendente na mão direita e a escala de Si menor descendente da voz intermediária que permeia todo este movimento (Fig. 1).

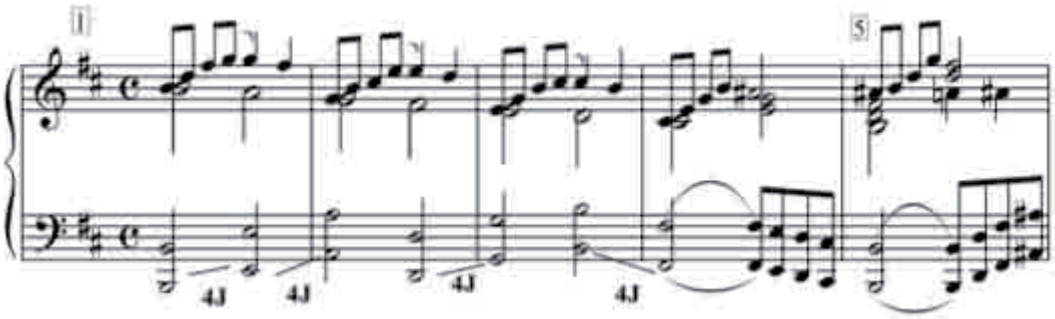


Fig. 1 – Bachianas Brasileiras nº 4 de Villa-Lobos, versão para piano solo. Compassos 1 a 5. Escala de si menor descendente, gesto melódico triádico ascendente, intervalo de quartas justas no baixo.

É muito provável que Villa-Lobos tenha se inspirado no *thema regium* da Oferenda Musical BWV 1079 de Bach[1] para compor o tema deste Prelúdio. Assim, as duas linhas melódicas implícitas na melodia polifônica original[2] são individualizadas em Villa-Lobos para formar o tema principal (Figura 2). Ele escolhe outra tonalidade (Si menor), e explora essa ambiguidade de acordo com a interpretação ou instrumentação[3].

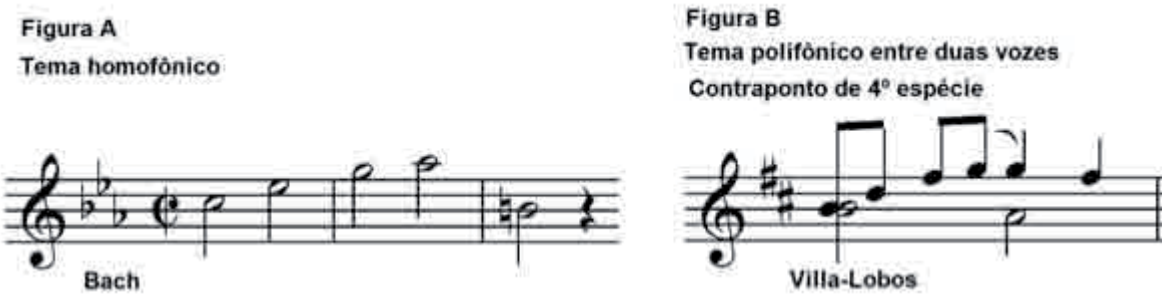


Fig. 2 – Tema do *Ricercar a 6* da Oferenda Musical BWV 1079 (Figura A) – Tema construído em duas vozes – Bachianas Brasileiras nº4 de Villa-Lobos- versão para piano solo (Figura B).

O *thema regium* utilizado no *Ricercar* compensa o salto de 7ª diminuta com um segundo motivo cromático preenchendo o salto (Figura 3).

[1] Hess (2013, p. 130); Galama (2013, p.60); Manfrinato (2013, p. 53); Moreira e Camargo (2009, p. 106) citam a similaridade entre o tema do *Ricercar* da Oferenda Musical BWV 1079 e o tema do Prelúdio das Bachianas Brasileiras nº 4 de Villa-Lobos.

[2] Moreira e Camargo (2009, p. 106) pensam de maneira oposta. Para eles, o salto de 7ª descendente não ocorre no Prelúdio de Villa-Lobos, pois está em vozes diferentes. Galama (2013, p. 61) embora não foque a pesquisa neste assunto, também admite que o tema deste Prelúdio está escrito entre duas vozes.

[3] Há duas versões dessa obra: para piano e para orquestra, como comentaremos adiante.

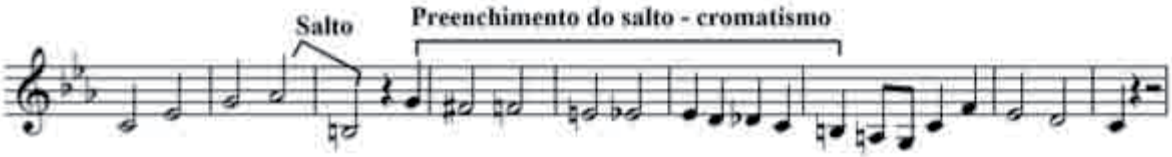


Fig. 3 – *Thema regium* da Oferenda Musical BWV 1970.
Fonte: Exemplo tirado de SHAVIN (2000, p.3).

No Prelúdio, ao individualizar as duas vozes, Villa-Lobos utiliza suspensões que resultam nas três notas iniciais da *Urlinie*[4]. Em outras palavras, enquanto Bach utiliza a compensação do salto de sétima na polifonia implícita como prolongamento, Villa-Lobos utiliza contraponto de quarta espécie (suspensões) da melodia estrutural (a própria *Urlinie* comum às duas composições):

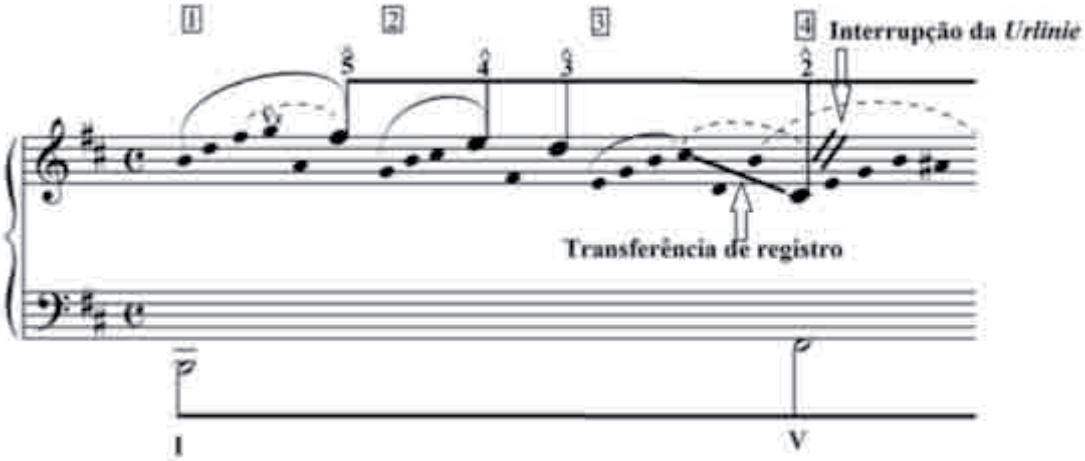


Fig. 4 – A: exposição do tema do Prelúdio - B: Gráfico – *Urlinie*[5] e Baixo fundamental

A figura acima é um gráfico baseado na teoria schenkeriana que mostra a Linha Fundamental (*Urlinie*) em pequena escala (somente na primeira frase). No compasso 3, ocorre uma transferência de registro para a nota Dó# do compasso 4.

[4] *Urlinie* é um conceito criado por Schenker para descrever uma linha melódica descendente que começa no 8º, 5º ou 3º grau da tônica, e que é preenchida por prolongamentos, quer sejam arpejos, notas de passagem, escapadas, entre outros. A primeira nota da *Urlinie* é chamada de nota primária e todas as notas são designadas com um número arábico (com acento circunflexo) correspondente ao grau da escala. Assim, sendo, o prolongamento, *grosso modo*, é o que diferencia uma composição de outra.

[5] A nota vizinha, representada por Fraga (2011) como "Vz" e em inglês como "N" (*neighbor*), é uma ornamentação por graus conjuntos de algum grau da linha fundamental. Pode ter o papel de bordadura, apojatura ou escapada, diferente de "P" da nota de passagem.

Esta transferência enfatiza a interrupção da *Urlinie*[6]. Não consideramos, portanto, a nota Si na melodia do compasso 5 como a última nota da *Urlinie*, pois este compasso soa como continuidade e não repouso, como discutiremos a seguir.

Entendemos que o compasso 5, estruturalmente, não faz parte da frase. Segundo Rosen (2000, p. 367), prolongamentos melódico-harmônicos como este podem ser considerados como uma fermata, um *rubato*, ou um suspense expressivo[7].

Percebe-se que, ao mesmo tempo em que este compasso possui resíduos melódicos da frase anterior, também antecipa motivos melódicos da frase seguinte, na qual serão expandidos através do ritmo e notas de passagem na voz superior.

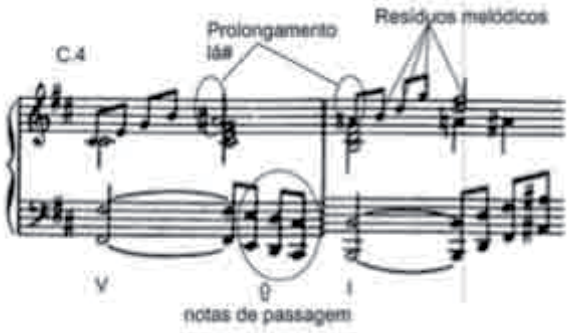


Fig. 5 – Bachianas Brasileiras nº 4 de Villa-Lobos para piano solo. Compassos: 4 e 5

A linha do baixo nesses primeiros cinco compassos nada mais é que um eco da escala de si menor do contralto (Figura 6).

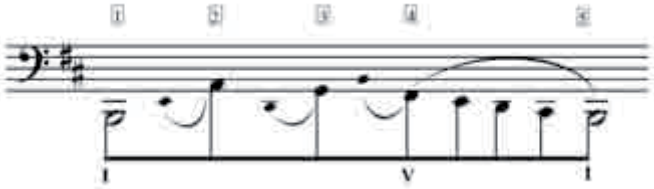


Fig. 6 – Compassos 1-5 - Condução do Baixo - Escala de si menor com quartas justas subordinadas

[6] A nota Dó# do compasso 4 é o segundo grau da tonalidade (2), sobre o qual a interrupção da linha fundamental da cadência suspensiva (por essa razão também chamada de cadência interrompida) ocorre.

[7] Galama (2013, p. 66), ao referir-se ao tema deste Prelúdio, diz que as frases possuem quatro compassos, às vezes com um compasso de extensão.

Na reexposição, a *Urlinie* é interrompida novamente na nota Dó# (compasso 36), e só se completa no último compasso do Prelúdio[8] (Figura 7).

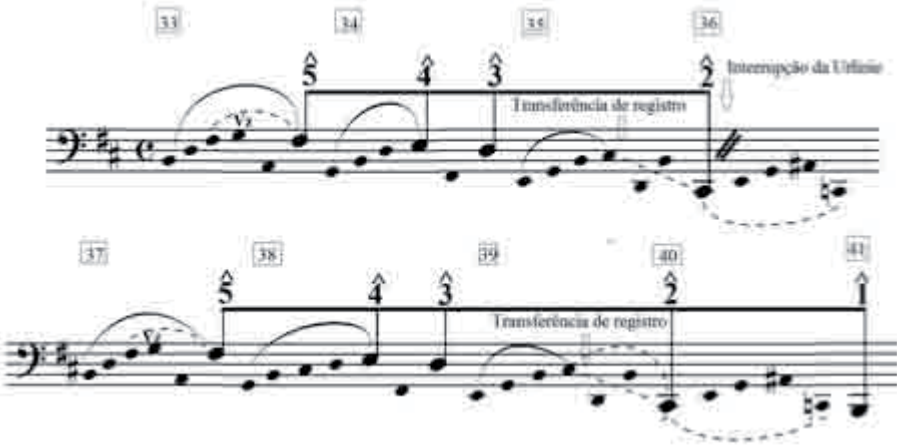


Fig. 7 – *Urlinie* - Seção A' – Reexposição – Compassos: 33-41

Assim, muito embora o Prelúdio guarde semelhanças com a *passacaglia* barroca[9] e com um tema particular de Bach, sofre um desdobramento composicional inteiramente novo, ainda que baseado numa estrutura fundamental tonal e tradicional.

3. Considerações sobre a versão para piano e a versão orquestral

Em relação à versão para piano solo, a melodia resultante da suspensão (Figura 8-B) soa como se fosse escrita como salto de 7ª menor numa só voz como no *Tema regium* de Bach (Figura 8A), uma vez que o piano não possui sustentação do som o suficiente para que seja possível perceber tal suspensão, camuflando o contraponto entre as duas vozes desta melodia.

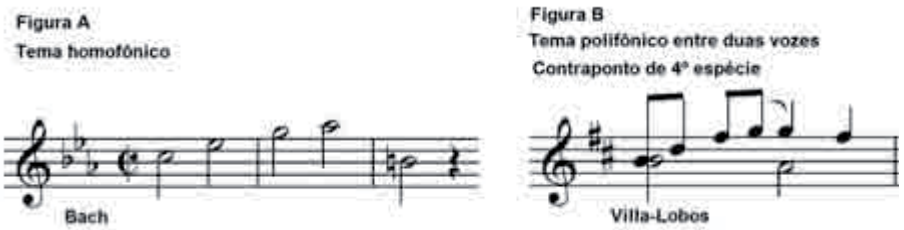


Fig. 8 – Bachianas Brasileiras nº 4 de Villa-Lobos, versão para piano solo. Compasso 1
Melodia audível (a), melodia entre o contraponto a duas vozes.

[8] Segundo Fraga (2011, p. 73), é provável que a interrupção seja uma das técnicas mais usuais de prolongamento musical.
[9] Escala menor descendente que permeia toda a peça.

Embora concordemos com Manfrinato (2013, p. 54), que afirma que o salto de 7ª descendente seja sonoramente perceptível ao piano, defendemos que a polifonia entre soprano e contralto possa não ser tão evidente auditivamente pelo fato das duas vozes começarem em uníssono, como citado pela autora. Por serem essas duas vozes executadas num único instrumento, é possível ouvir o salto como sendo uma escrita homofônica[10].

Ao discutir o *Ricercar a 6* da Oferenda Musical BWV 1079 de Bach, Rosen (2000, p. 28, 29) destaca um trecho (compassos 47- 48) em que a entrada do sujeito da fuga se inicia numa voz e continua em outra. Tal mudança não é percebida auditivamente:

Há uma falsa entrada do baixo seguida por uma entrada real do barítono – isto é, uma exposição incompleta do tema (apenas as três notas iniciais) seguida de uma exposição integral (Figura 10). [...] Somente se as duas vozes fossem tocadas em diferentes instrumentos é que se poderia distinguir uma da outra (ROSEN, 2000, p. 29).

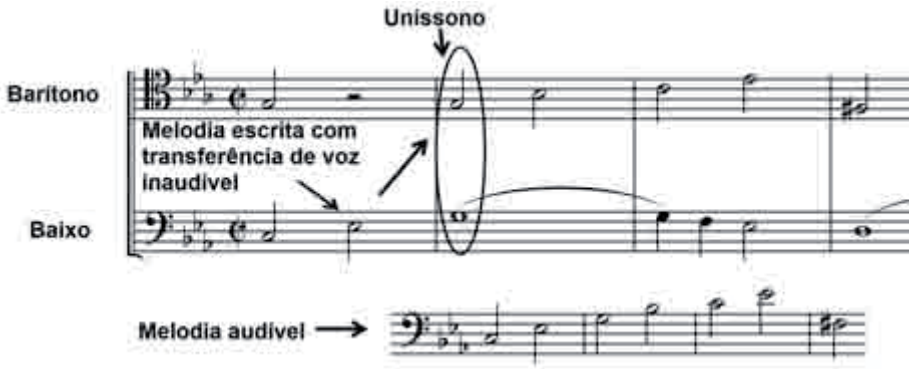


Fig. 9 – *Ricercar a 6* da Oferenda Musical BWV 1079 c. 47 e 48.
Escrita real e melodia audível. Exemplo retirado de Rosen (2000, p. 29).
Obs. Na figura só foi mantida a voz do baixo e do barítono.

Rosen (2000, p. 30) continua o discurso dizendo que as composições de Bach estão baseadas na relação entre o audível e o inaudível e afirma que, apesar de nesta fuga a independência das vozes ser absoluta, ela só pode ser ouvida parcialmente.

[10] Fraga (2011, p. 38) se refere à melodia polifônica como uma ferramenta muito explorada por compositores de vários períodos, com o intuito de criarem polifonia em instrumentos melódicos.

A junção de duas vozes em uníssono, esplendidamente empregada no Ricercar a seis vozes, mas que é um efeito frequente em toda a escrita contrapontística, assinala um limite: a independência das vozes passa, aqui, do intermitentemente perceptível ao absolutamente inaudível (ROSEN, 2000, p. 30).

Na versão orquestral[11] das Bachianas Brasileiras nº 4, o salto ocorre no naipe das cordas, que possuem capacidade maior de sustentação do som em relação ao piano. Os violinos na voz mais aguda fazem a suspensão, enquanto a escala de si menor descendente é apresentada pelas violas. Por serem dois timbres diferentes, ressaltam as duas vozes[12] (Figura 10).

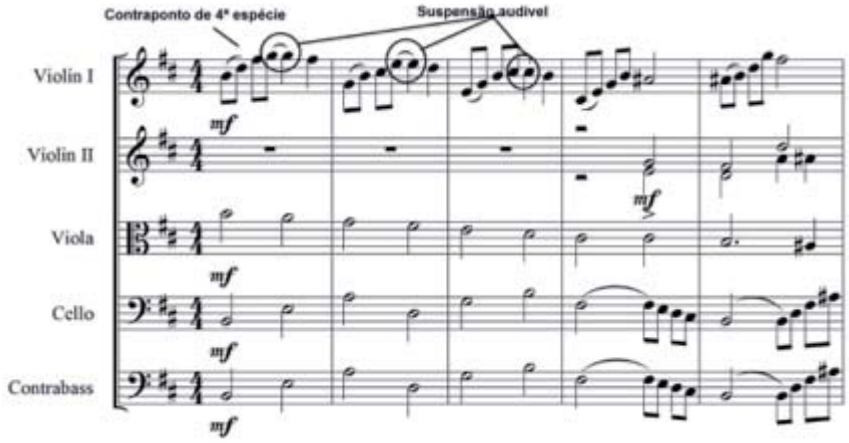


Fig. 10 – Bachianas Brasileiras nº 4 de Villa-Lobos - Versão para orquestra. Compassos 1 a 5.

Ainda na versão orquestral, há um divise nos primeiros violinos e um *discant* que não existe na versão para piano entre os compassos 10 a 12. No compasso 13, os primeiros violinos tocam o final da frase em uníssono (Figura 11).

[11] No Catálogo de Obras de Villa-Lobos, as Bachianas Brasileiras nº 4 aparecem como sendo originalmente escritas para piano em 1941. A mesma informação é dada por Enos (1971, p. 71) e Abreu e Guedes (1992, p.127). No mesmo catálogo, existe a citação de uma transcrição para orquestra no mesmo ano. Mariz (1989, p. 121; 2005, p. 181) cita as Bachianas Brasileiras nº 4 como sendo escrita para piano ou grande orquestra, o que poderia levantar dúvidas sobre a versão original desta Bachiana. Duarte (2009, p. 53-54) diz que Villa-Lobos costumava escrever uma "redução para piano" antes da partitura orquestral. Na realidade, subentendendo que a redução ocorre depois de escrita a versão para orquestra, ele se refere, ao usar o termo redução, a um esboço, uma vez que Villa-Lobos acrescentava na partitura orquestral melodias que não estavam presentes na versão para piano.

[12] Vale ressaltar que, mesmo que o tema seja apresentado entre timbres diferentes, é possível que a escala de si menor, neste trecho, seja ofuscada pelo fato dos violinos possuírem um timbre muito brilhante em relação às violas. Por isso, é importante que o intérprete busque dosar o nível de intensidade para que haja um equilíbrio na condução.

Fig. 11 – Bachianas Brasileiras nº 4 de Villa-Lobos – Compassos 10 a 13
Versão para orquestra e versão para piano.

O acréscimo deste *discant* não só aumenta a riqueza tímbrica, ao explorar vários registros, como incrementa a polifonia (Figura 12A). Apesar desse aumento da riqueza textural, a escala de si menor descendente permanece enfatizada com veemência por estar dobrada nos dois registros mais graves. Villa-Lobos[13] acrescenta a esta voz (dobrada nos violoncelos e contrabaixos), uma indicação de dinâmica em "*f*" e *cantabile*, o que torna esta melodia bastante dramática (Figura 12A)[14].

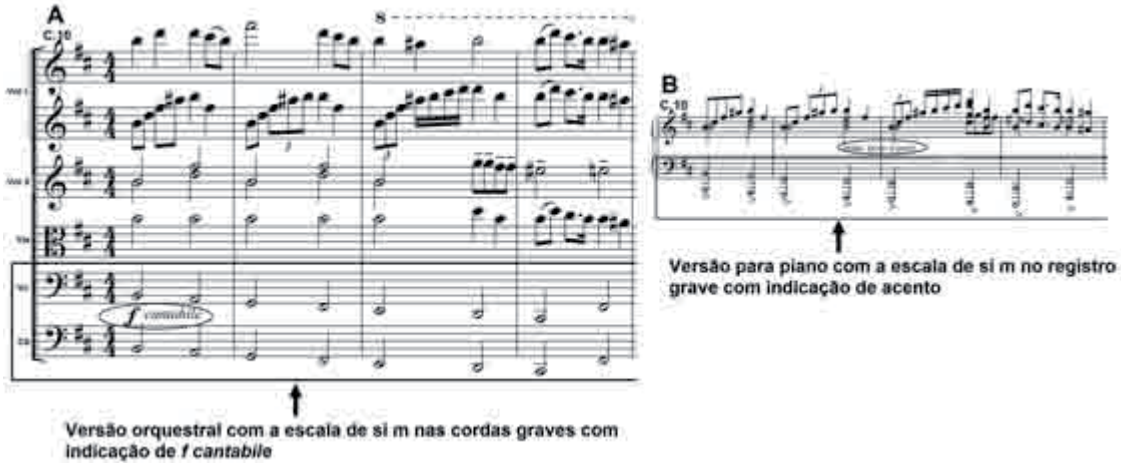


Fig. 12 – Prelúdio - Villa-Lobos – Versão orquestral - Compassos 10 a 12
(Figura A) Contraponto de 2º e 4º espécies Bachianas Brasileiras nº 4 de Villa-Lobos para piano solo
Obs. Cópia da versão revisada pelo compositor (Figura B) - Compassos 10 a 13.

Na partitura para piano solo, não existe o *discant* neste trecho, porém a escala descendente permanece no mesmo registro da versão orquestral (oitavada na mão esquerda). Não há indicação de "*f*" e *cantábile*, e sim, um acento e *cresc. poco a poco*.

[13] Neste trecho, a gravação com a French Radio National Orchestra (1958), regida por Villa-Lobos, reflete o que está grafado na partitura. A escala de si menor descendente é ressaltada do tecido polifônico, que coexiste com a melodia triádica na região aguda, e ressalta as suspensões entre as duas vozes.

[14] A partitura em questão é uma versão revisada pelo próprio compositor.

4. Articulação Formal

Quanto à divisão formal, este Prelúdio pode ser distinguido em três seções: Seção A – c.1 a 18; Seção B - c.19 a 27; Seção A'– c. 33 a 41[15]. Na seção B (Figura 13, c. 19 a 27), o tema sofre variações como forma de contraste. Todas as vozes começam na nota Mi, o que a princípio pode dar uma breve sensação de estar se dirigindo para a subdominante, o que não acontece. A melodia triádica do tema, em modo menor, agora intercala, entre os cc. 19-22, o arpejo de mi maior e menor. A escala descendente diatônica passa a ser cromática e é retomada a partir do Fá# (c. 21).

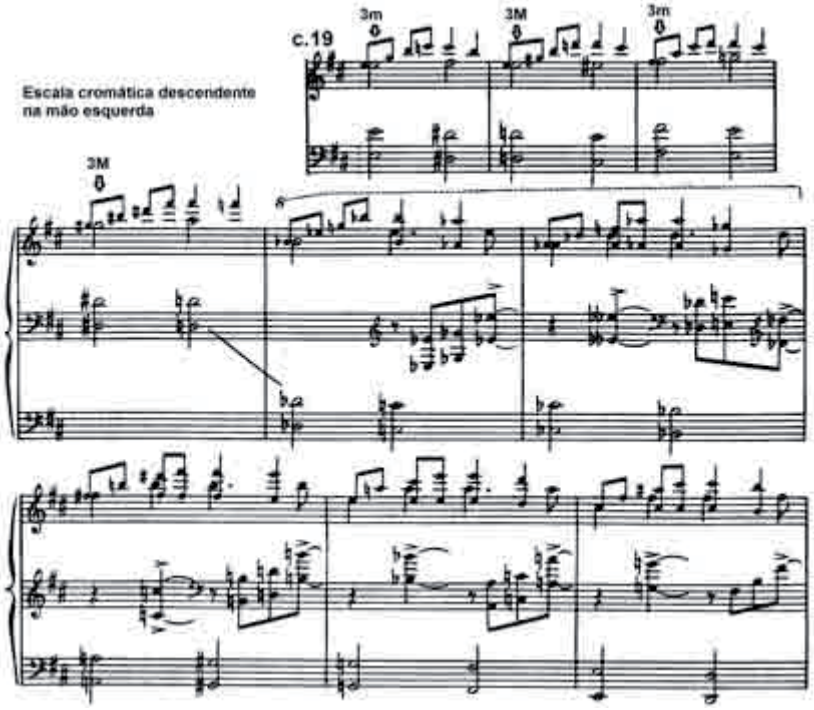


Fig. 13 - Bachianas Brasileiras nº 4 de Villa-Lobos para piano solo – Compassos 19 a 27 – Escala cromática descendente na mão esquerda.

Entre os compassos 23 e 27, a densidade cresce substancialmente com o aumento do número das vozes internas na mão direita e o acréscimo de mais um pentagrama. A melodia triádica sofre outra variação, começando sempre com um intervalo de 4º Justa, que é ecoado na voz interna da mão direita em aumentação (Figura 14).

[15] Entre os compassos 28 a 32 existe uma retransição que liga a Seção B a Seção A'.

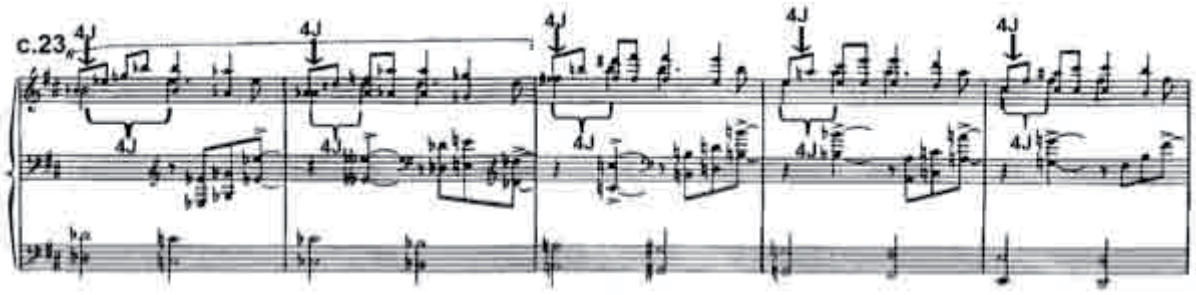


Fig. 14 – Bachianas Brasileiras nº 4 de Villa-Lobos para piano solo – Seção B
Compassos 23 a 27.

Apesar das transformações que a melodia da voz superior do tema sofre, são mantidos o contorno melódico, o padrão rítmico e a sequência. Explorando os timbres graves do instrumento, na seção final – A' (c. 33 a 41), Villa-Lobos reexpõe o tema na mão esquerda (no baixo), o que antes havia sido apresentado na mão direita (soprano e contralto) na Seção A. Na Seção A', encontra-se o clímax dramático deste movimento construído através de grande contraste de dinâmica, acréscimo de articulações, heterodirecionalidade[16] entre as vozes extremas, que ampliam a tessitura ao extremo e alargamento rítmico na mão direita no c. 34, como se pode verificar na Figura 15.

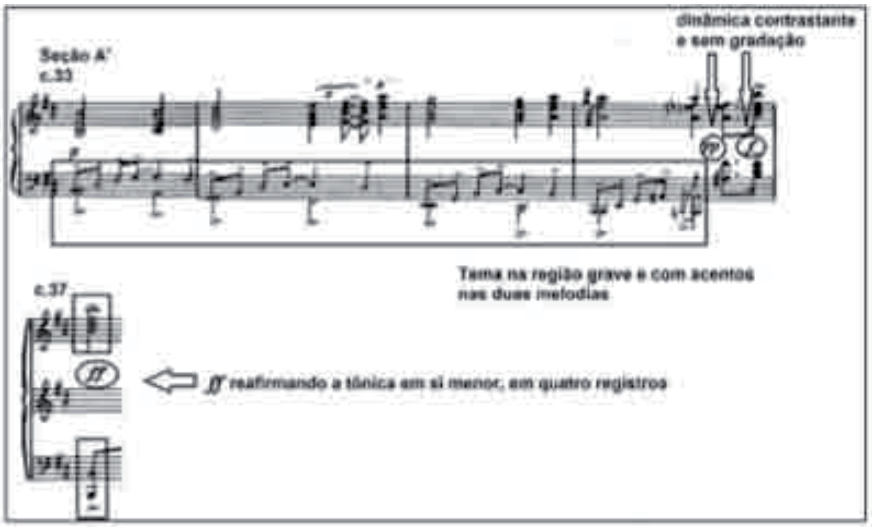


Fig. 15 - Bachianas Brasileiras nº 4 de Villa-Lobos para piano solo – Seção A'
Compassos 33 a 37.

A partir do c. 37, o tema, antes apresentado em contraponto entre duas vozes, agora é escrito homofonicamente e oitavado no baixo. A escala de si menor

[16] Heterodirecionalidade é um conceito utilizado por Berry (1987, p. 193-195) ao descrever vozes que caminham em direções diferentes (movimento contrário ou oblíquo).

descendente aparece assim como um subproduto do salto construído na mesma voz (Figura 16).

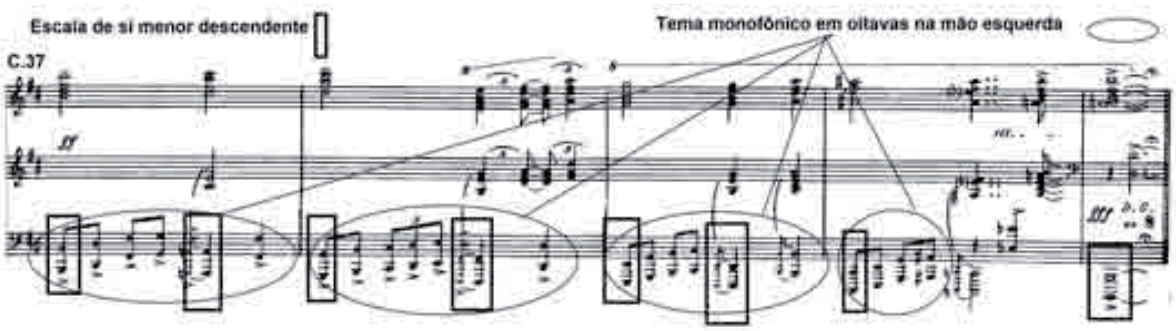


Fig. 16 – Bachianas Brasileiras nº 4 de Villa-Lobos. Compassos 37 a 41.

5. Conclusões

Concluímos que a harmonia da exposição do tema (compassos1-5) é consequência do movimento horizontal da interrupção da *Urlinie* e, portanto, um prolongamento da progressão harmônica I-V. A exposição do tema oferece todo o material que será desenvolvido ao longo do Prelúdio. A escala de si menor (exposta primeiramente no contralto), assume um papel estrutural melódico que sustenta o motivo triádico do tema e está presente nos baixos de maneira "camuflada", alcançada por saltos de 4ª Justas, intervalo que caracteriza a seção B. Estes materiais permanecem por todo o Prelúdio com pequenas variações, como na seção B, em que a escala diatônica passa a ser cromática. A *Urlinie* é prolongada sofrendo uma interrupção na quarta nota (2), e termina nitidamente como elemento da cadência autêntica no último compasso (c.41).

Ao explorar a ambiguidade polifônica (cuja percepção difere entre as duas versões existentes: orquestral e para piano), Villa-Lobos utiliza o motivo principal exposto logo no primeiro compasso como material básico para a composição, explorando-o tanto como prolongamento melódico (*Urlinie*) da estrutura principal (*Ursatz*[17]), como harmônico.

[17] A *Ursatz* é a estrutura total, que envolve o arpejo I-V-I no baixo e a linha melódica fundamental.

REFERÊNCIAS

ABREU, M.; GUEDES, R Z. O piano na música brasileira: seus compositores dos primórdios até 1950. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music.* New York: Dover, c1987.

CADWALLADER, Allen. GAGNÉ, David. Analysis of tonal music: A schenkerian approach. New York: Oxford University Press, 2011.

COPLAND, Aaron. Como ouvir (e entender) música. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Artenova, c1974.

DUARTE, Roberto. Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos. 1º edição São Paulo: Algol Editora, 2009.

FRAGA, Orlando. Progressão linear: uma breve introdução à teoria de Schenker. Londrina: Eduel, 2011.

HESS, Carol A. Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream. New York, Oxford University Press, 2013.

KATER, Carlos. Encontro com Heitor Villa-Lobos. Cadernos de estudo: Análise musical nº 4. Atravez Associação Artístico-Cultural, pp.89-95, 1988.

GALAMA, Paula. Reconsidering Brazilian representations in Choros nº 5 and Bachianas Brasileiras nº 4 for piano by Heitor Villa-Lobos. Lexington, Kentucky: Theses and Dissertations-Music, 2013. Disponível em: http://uknowledge.uky.edu/music_etds/16. Acesso em 03/02/2015.

MANFRINATO, Ana Carolina . Bachianas brasileiras n.4, de Heitor Villa-Lobos : um estudo de intertextualidade. Curitiba,UFPR, 2013.

MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro. Belo Horizonete: Editora Itatiaia Limitada, 11ª ed. 1989.

MOREIRA, G. CAMARGO, A.T.P. O Nacional e o Neoclássico no Prelúdio das Bachianas Brasileiras n.4 de Heitor Villa-Lobos: observações analíticas. Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos – USP, pp. 105-111, 2009.

MUSEU VILLA-LOBOS. Villa-Lobos: sua obra. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009. Disponível em: http://www.museuvillalobos.org.br/ingles/bancodad/VLSO_1.0.pdf. Acesso em 02/04/2014.

ROSÁRIO, Ana Cláudio T. TRANSCENDENTALISMO: BACH, VILLA-LOBOS, BADEN POWELL E VINÍCIUS DE MORAES EM POUCAS NOTAS? COGNITIO-ESTUDOS: Revista Eletrônica de Filosofia, ISSN 1809-8428, São Paulo: CEP/PUC-SP, vol. 10, nº. 1, janeiro-junho, 2013, p. 085-092

ROSEN, Charles. A geração romântica. São Paulo: Edusp, 2000.SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da composição. 3º edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SHAVIN, David. Thinking Through Singing The Strategic Significance of J.S. Bach's Musical Offering (Fidelio, Vol. IX ,No, 4. Winter, 2000).

VILLA-LOBOS: Par Lui-même. Heitor Villa-Lobos (compositor). Orchestra/Ensemble: French National Radio Orchestra (intérprete). Emi Laser Series Catalog, 1958. Compact Disc. Data da gravação: 14/05/1957. VILLA-LOBOS, Heitor. Bachianas Brasileiras nº 4 para piano solo. Cidade: Consolidated Music Publishers, Inc, 1948.

VILLA-LOBOS, Heitor. Bachianas Brasileiras nº 4 piano & orquestra A424. New York: G. Ricord & Co.1953.

Regina Rocha
Bacharel em Música (regência) pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", formada no curso técnico em Música (piano) pela Escola de Artes Maestro Fêgo Camargo em Taubaté-SP. Foi integrante do Coral do Estado de São Paulo e integrou o coro das óperas: Pedro Malazarte, "Cosi fan Tutti" e Os Contos de Hoffmann. Atualmente cursa o Mestrado em Música pelo Instituto de Artes da Unesp-SP.

Graziela Bortz
Bacharel em Música (instrumento: trompa) pela Universidade de São Paulo (1986), Mestre em Música pela Manhattan School of Music (1992), Doutora em Música por The Graduate Center - The City University of New York (2003). Atualmente é Chefe do Departamento de Música e docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP - na área de Teoria, Percepção e Análise Musical.

CAMADAS ESTRUTURAIS DA VALSA CONFIDÊNCIAS DE ERNESTO NAZARETH

André Repizo Marques
Instituto de Artes / Unesp – andre_repizo@hotmail.com

RESUMO
O trabalho propõe a análise schenkeriana como ferramenta para entendermos as alterações feitas por Jacob do Bandolim na valsa Confidências de Ernesto Nazareth. O objetivo desta análise é a compreensão da liberdade interpretativa de Jacob do Bandolim nos prolongamentos entre os pontos estruturais da valsa. No início do trabalho há uma breve contextualização da liberdade interpretativa dentro dos regionais de choro; em seguida um levantamento das alterações feitas na camada da superfície da música e por fim a exposição do gráfico da estrutura fundamental da valsa. Podemos concluir, usando esta análise como um exemplo, que a análise schenkeriana é uma ferramenta para compreendermos as alterações feitas pelos músicos populares no texto musical original.

PALAVRAS-CHAVE
Análise Schenkeriana. Choro. Ernesto Nazareth.

ABSTRACT
The paper proposes the Schenkerian analysis as a tool to understand the changes made by Jacob do Bandolim in Confidences waltz by Ernesto Nazareth. The objective of this analysis is to understand the interpretative freedom of Jacob do Bandolim in extensions between the structural points of the waltz. At the beginning of the work there is a brief contextualization of interpretive freedom within the regionais de choro; then a survey of the changes in the music surface layer and finally the graphic display of the fundamental structure of the waltz. We can conclude, using this analysis as an example, that Schenkerian analysis is a tool to understand the changes made by popular musicians in the original musical text.

KEYWORDS
Schenkerian Analysis. Choro. Ernesto Nazareth.

1. “Liberdade” interpretativa no choro

Há grande “liberdade” interpretativa na música popular, no entanto, a palavra liberdade está entre aspas, pois ela está sempre inserida dentro de algum contexto musical. O musico popular não toca exatamente o que está escrito na partitura, ele lê o texto musical e interpreta de maneira livre, respeitando uma serie de parâmetros preestabelecidos pela tradição do gênero musical em questão. Como exemplo, não se toca a colcheia do *jazz* (onde ela é tocada “pontuada”), em um regional de choro. Cada gênero tem sua maneira específica de interpretar a partitura. Ao escutarmos Jacob do Bandolim (1919 -1969) interpretar a valsa *Confidências*, de Ernesto Nazareth (1863 -1934), que está no disco “Jacob Revive Músicas de Ernesto

Nazaré" de 1955, notamos sua "liberdade" em alterar notas, tempo e forma. Como foi colocado anteriormente, essa liberdade está inserida no contexto dos regionais de choro.

Ao usarmos a análise schenkeriana como ferramenta, podemos constatar que a interpretação de Jacob não altera a estrutura fundamental da música, e sim o prolongamento entre os pontos estruturais, sendo assim, a camada da superfície é totalmente modificada. Essa é uma possível explicação de como se dá a liberdade rítmica e de criação de ornamentos na prática instrumental do choro, onde os músicos leem nas partituras as camadas mais estruturais e tocam com mais liberdade as camadas da superfície.

Mostraremos a seguir as alterações feitas na superfície e a estrutura fundamental da valsa Confidências de Nazareth.

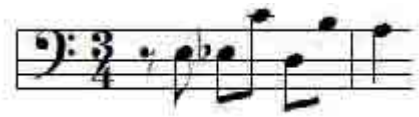
2. Alterações na superfície

Veremos nos gráficos abaixo as alterações que foram feitas pelo Jacob nas camadas de superfície da valsa *Confidências*[1].

A primeira alteração que apontamos é em relação à forma da música. A sua forma original é um *rondó*: **A** **B** **A** **C** **A**. A parte **A** com 32 compassos, com repetição; parte **B** com 32 compassos; o **C** com 64 compassos, os 32 primeiros apresentam o *tema c,* e os 32 seguintes fazem uma variação do *tema c*; uma **Ponte** com 16 compassos, onde há um baixo pedal em Dó sustenido que termina na dominante de Lá menor e por fim retoma o **A** sem repetição. A seguir um gráfico da forma original:

___A___ ___B___ ___A___ _____C_____ Ponte __A__

Já nesta gravação de Jacob, vemos a adição de uma introdução ao violão de sete cordas, com apenas um compasso[2]:



[1] A transcrição completa da interpretação de Jacob do Bandolim da Valsa Confidências está no trabalho de conclusão de curso: *Análise do arranjo de Jacob do Bandolim para a Valsa Confidências, de Ernesto Nazareth* (MARQUES, 2012).

[2] Horondino José da Silva (1918 – 2006), conhecido como Dino Sete Cordas, gravou a valsa Confidências com Jacob do Bandolim em 1955.

Outras mudanças na forma: a não repetição do primeiro **A;** o corte da *ponte* que não é tocada; e por fim apenas os últimos 16 compassos do **A**. A seguir um gráfico da forma interpretada por Jacob:

Intr. ____**A**____ ____**B**____ _____**C**_____ _**A**_

Podemos observar que há alterações rítmicas em toda a parte **A,** onde Jacob faz o uso da *Antecipação* e do *Rubato*[3]*.* Podemos ver na *figura 1* abaixo a transcrição dos oito primeiros compassos do arranjo de Jacob, onde sempre a última nota do compasso é a primeira do próximo, sem seguir nenhum padrão rítmico.

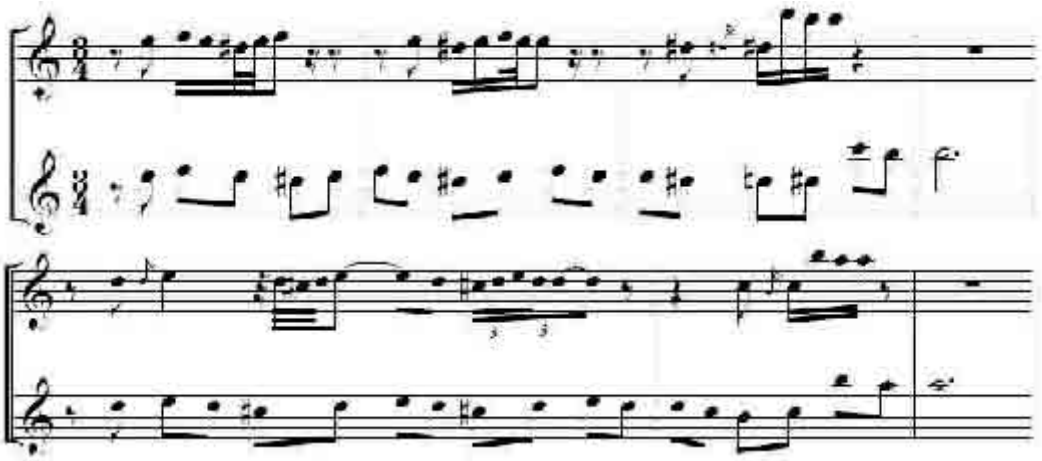


Fig. 1 – o pentagrama de cima é da interpretação feita por Jacob do Bandolim e o pentagrama de baixo a melodia original.

Também há mudanças na ornamentação. Nos últimos compassos da parte **A** ao invés de utilizar o trinado, como está grafado na partitura original, Jacob usa o *trêmulo* e muda a oitava para terminar essa seção.

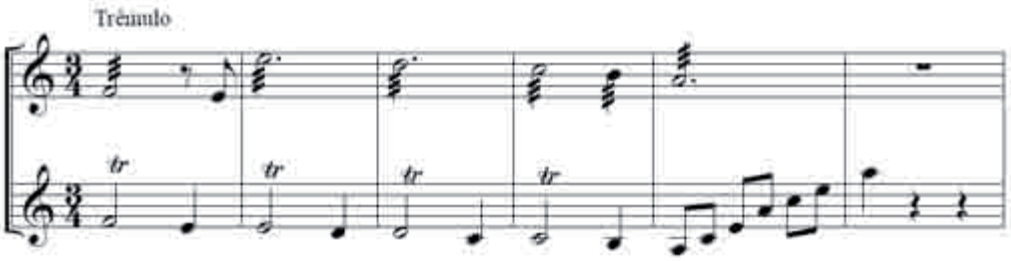


Fig. 2 – mudança na ornamentação.

[3] Usamos os termos: Antecipação, Rubato, Trêmulo e Apojatura segundo a dissertação: O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim. (BARRETO, 2006).

A parte **B** da gravação feita por Jacob é semelhante à partitura original. Há uma mudança rítmica no motivo que aparece no início da seção (compasso 33). O motivo original é composto por semínima pontuada, colcheia e semínima, na gravação essa célula rítmica é trocada por uma mínima e uma semínima. Nos compassos 33 e 43 uma apojatura antecede o motivo. Como exemplo a figura abaixo dos compassos 33-35:

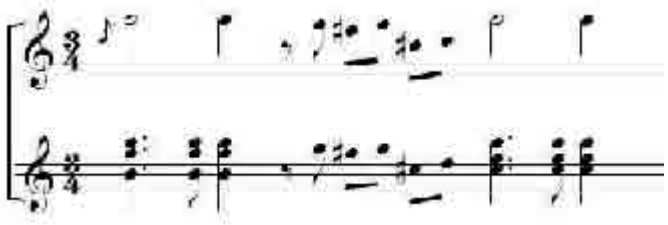


Fig. 3 – compassos 33, 34 e 35.

Na parte **C** a interpretação de Jacob é semelhante à partitura original, com algumas alterações na segunda metade da seção, onde se encontra a variação do *tema c.* Nesta segunda metade, tudo é feito uma oitava abaixo, pois a oitava indicada na partitura para piano está fora da tessitura do bandolim.

Há uma alteração significativa na melodia nos compassos 100, 101 e 102, onde veremos mais adiante na *figura 10* que não altera a estrutura fundamental da música, pois a nota de chegada é o fá do compasso 101.

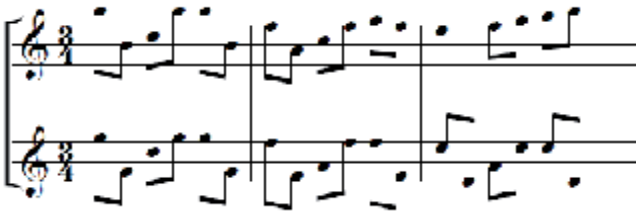


Fig. 4 – compassos 100 – 102.

O violão de sete cordas, que em muitos momentos faz um contraponto com a melodia, acrescenta frases que são conhecidas dentro do choro como a “baixaria”. Estas frases conduzem a linha do baixo para os pontos estruturais da harmonia. Como exemplo, segue a transição do *tema c* para sua variação, onde o baixo faz movimento contrário à melodia, compassos 86 e 87:

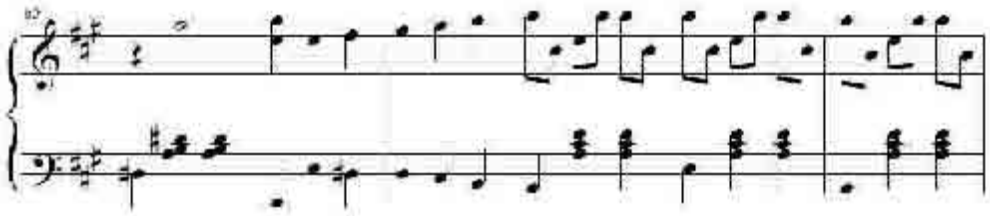


Fig. 5 – compassos 85 – 90. Condução dos baixos nos compassos 86 e 87.

São poucas as alterações harmônicas na gravação feita por Jacob. Elas são feitas pelo violão de seis cordas[4], o qual faz apenas a marcação rítmica em semínimas durante a música toda, e pelo violão de sete cordas. Algumas simples, por exemplo, o compasso 19, onde há um acorde de Lá menor, o violão de sete cordas faz um Sol no baixo, transformando o acorde de Lá menor em Lá menor com sétima na terceira inversão. Mudanças harmônicas por consequência dos baixos do violão de sete cordas é recorrente durante a valsa.

No compasso 20, a harmonia é antecipada em um compasso, sendo assim coerente com a ideia de *antecipação,* que também é recorrente na melodia feita pelo bandolim. Com esse compasso adiantado, o arranjo muda toda a harmonia do trecho, ao invés de um acorde de Sol com sétima na terceira inversão (compasso 21), seguido de um Dó maior na primeira inversão (compasso 23), o violão faz Mi maior com sétima (compasso 21), seguido de um Lá meio diminuto com a quinta no baixo (compasso 23), que segue conduzindo a frase. Vemos na *figura 6* abaixo esse trecho:

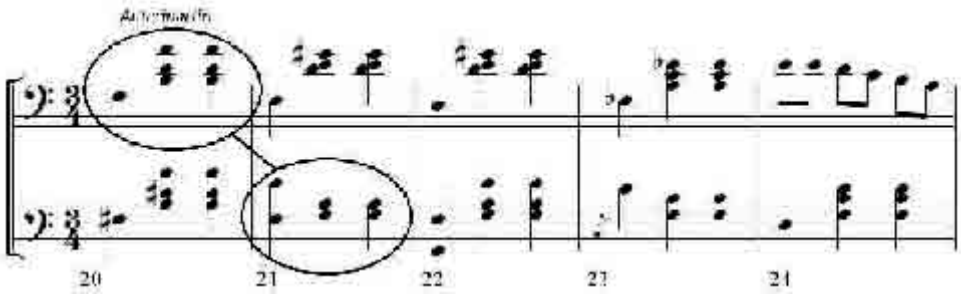


Fig. 6 – o pentagrama de cima é da transcrição do violão e o pentagrama de baixo o acompanhamento original. (compassos 20-24)

[4] James Tomás Florence (1909 – 1982), conhecido como Meira, gravou a valsa Confidências com Jacob do Bandolim em 1955.

No compasso 69, há um empréstimo modal que não compromete a estrutura harmônica da música. Neste compasso, a resolução do quinto grau é feita na tônica menor, que deveria ser Lá maior de acordo com a partitura original. Ressaltamos os compassos 63 ao 69, onde, ao invés do baixo permanecer apenas na tônica e quinta do acorde de Mi maior com sétima, ocorre uma escala descendente resolvendo no acorde de Lá menor. Vemos na *figura 7* abaixo esse trecho:

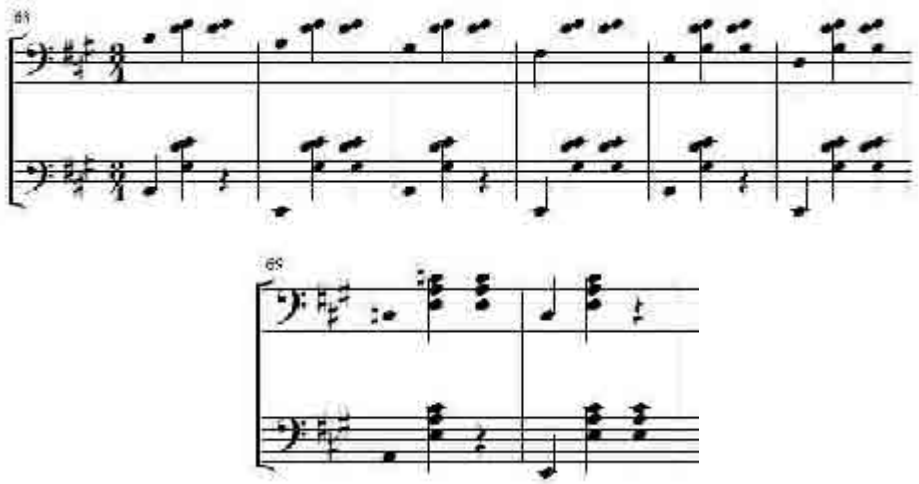


Fig. 7 – alteração harmônica.

3. Análise estrutural

Com a análise schenkeriana podemos enxergar claramente a estrutura fundamental, e através da linha fundamental construir o movimento melódico da música. Esta análise é uma ferramenta para o intérprete escolher todas as suas respirações antes das frases, direções melódicas e dinâmicas.

Não é provável que Jacob do Bandolim tenha feito uma análise com o olhar schenkeriano, mas em sua interpretação podemos ouvir claramente que seu raciocínio é paralelo à análise de camadas estruturais, pois ele alterou somente a superfície da música, e manteve a estrutura fundamental praticamente intacta. Portanto os gráficos abaixo podem ser utilizados como uma ferramenta interpretativa tanto pelos pianistas, que seguem fielmente a partitura, quanto pelos chorões.

A linha fundamental está toda na parte **A** (compassos 1-32), pois neste caso, um rondó **A B A C A**, a música começa e termina no **A**. O movimento melódico da linha fundamental é 5-4-3-2-1. Praticamente toda a melodia desta parte é construída com notas vizinhas e apojaturas. Ressaltamos a voz interna (compassos 21-32), que

juntamente com as outras vozes resolve o acorde dominante (Mi maior) e encerra esta seção no primeiro grau menor (Lá menor).

No compasso 32, temos um arpejo de Lá menor que termina no Lá 4, sendo este prolongado até o início da parte **B**. Podemos notar este prolongamento através da linha pontilhada no fim do gráfico da parte **A** e no início da parte **B**.

Abaixo na *figura 8* temos o gráfico da parte **A**:

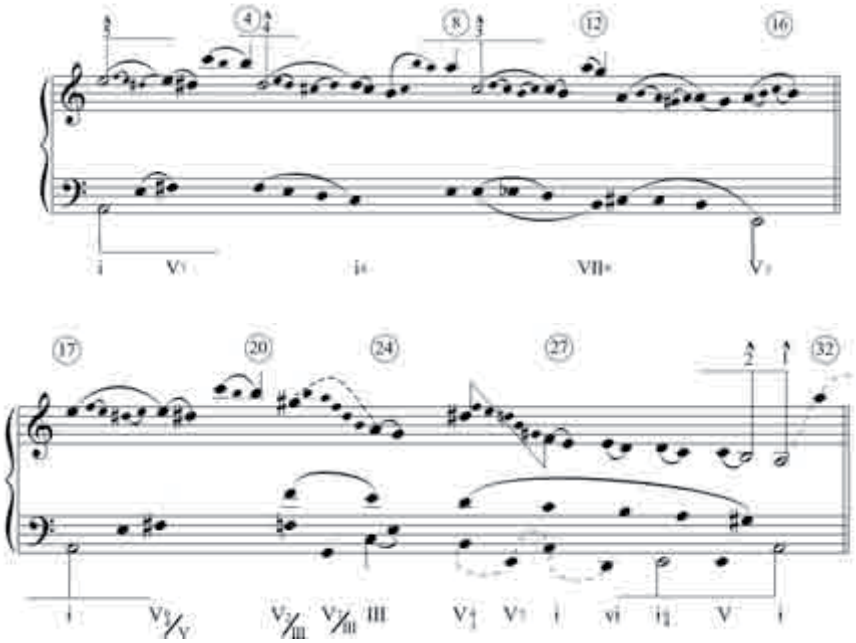


Fig. 8 – Parte A.

A parte **B** está na relativa maior (Dó maior). Na casa 1, a cadência é em Mi menor, e com a aproximação cromática, *Si Si bemol Lá*, retorna-se ao início do **B**. A casa 2 encerra em Dó maior. Não colocamos no gráfico o acorde de Mi com sétima que prepara a volta do **A** em Lá menor, mas ele é considerado estrutural na música.

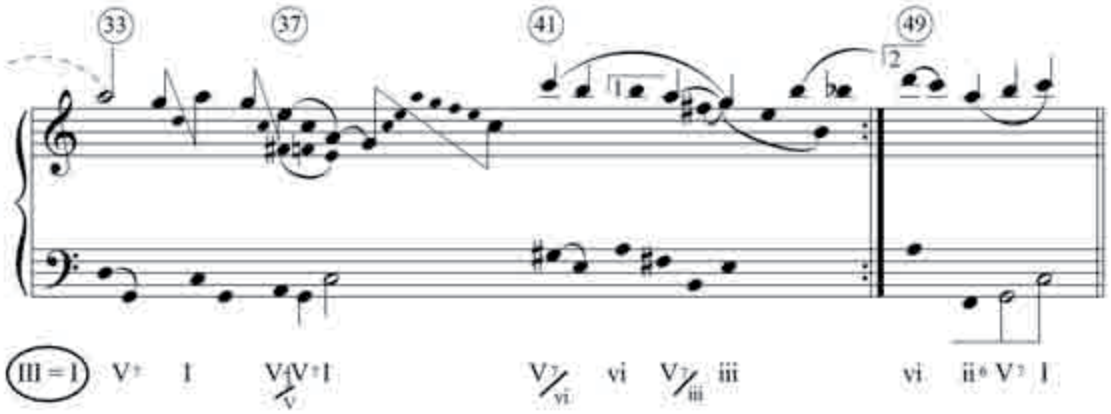


Fig. 9 – Parte B.

Podemos encontrar dentro da parte **C**, que está na tonalidade homônima (Lá maior), uma linha fundamental que conduz esta seção. No gráfico abaixo está entre parênteses o movimento melódico 3-2-1.

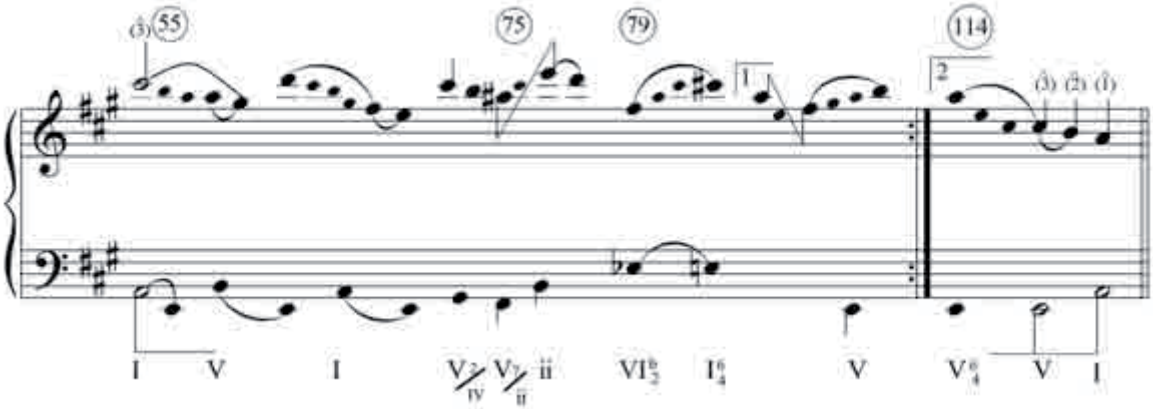


Fig. 10 – Parte C.

Para retornar a parte **A** temos uma *Ponte* com 16 compassos, a qual Jacob não toca em sua interpretação. Ela é construída sobre o baixo pedal em Dó sustenido e termina na dominante de Lá menor. Na *figura 11* podemos observar que toda a *Ponte* é construída na ideia da direção cromática do Dó sustenido ao Mi.

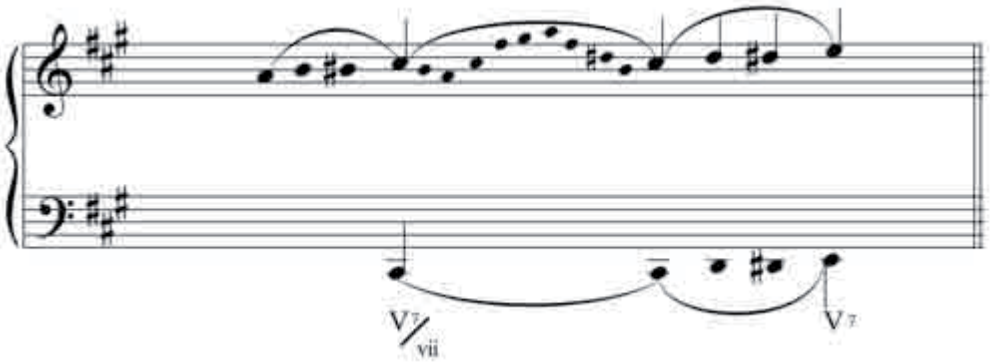


Fig. 11 – Ponte.

4. Conclusão

Ao ouvir este exemplo de Jacob do Bandolim, podemos concluir que o músico popular deve ter cuidado em suas interpretações livres. As alterações na superfície da música devem respeitar o contexto em que a peça está inserida, neste caso analisado, o choro. Este gênero musical tem uma série de regras, ornamentos e maneiras de frasear que foram estabelecidas pela tradição. Portanto há liberdade para usar todas essas ferramentas interpretativas do choro na superfície.

Jacob deixa claro em sua interpretação a diferença entre a estrutura fundamental e a superfície. A análise schenkeriana é uma ferramenta para entender essa diferença. Tendo-a em mente, podemos apreciar e aprender melhor a criatividade e virtuosismo dos chorões.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Almir Côrtes. *O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim*. Campinas, 2006. Dissertação. (Mestrado em Música) Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas – SP, 2006

FORTE, Allen. *Schenker's Conception of Musical Structure*. Journal of Music Theory vol. 3, n. 1, abril 1959.

MARQUES, André Repizo. *Análise do arranjo de Jacob do Bandolim para a Valsa Confidências, de Ernesto Nazareth.* São Paulo, 2012. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Música) Instituto de Artes, UNESP. São Paulo, 2012.

NAZARETH, Ernesto. *Todo Nazareth – Obras Completas.* Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011.

NEUEMEYER, David; TEPPING, Susan. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.

Gravação em CD

BITTENCOURT, Jacob Pick (intérprete). *Jacob Revive Músicas de Ernesto Nazaré* (No LP saiu grafado assim mesmo: "Nazaré") Grav. RCA Victor, 1955 LP 10".

André Repizo Marques
Bacharel em piano pelo Instituto de Artes da UNESP (2012). Formado pelo Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos Campos de Tatuí em piano erudito (2009) e pela Emesp em piano popular (2014). Atuou como pianista da Orquestra Jovem Tom Jobim (2011) e da Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo (2010). Atualmente, é aluno da pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp sob a orientação da Profª. Drª. Graziela Bortz.

PAYNTERLHANDO: REFLEXÕES ACERCA DE EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO, RECRIAÇÃO E RE-RECRIAÇÃO MUSICAL

Andréa Orrigo Lima
Instituto de Artes / Unesp – andreageigen@gmail.com

Heraldo Veridiano dos Santos
Instituto de Artes / Unesp – heraldoguitar@hotmail.com

Rafael Y Castro
Instituto de Artes / Unesp – rafaelbatucada@yahoo.com.br

Tiago Teixeira Ferreira
Instituto de Artes / Unesp – tiagot_clarinetista@hotmail.com

RESUMO
O presente artigo visa apresentar algumas reflexões referentes à experiência vivida durante a disciplina *Estudos de Repertório e suas Implicações à Educação Musical,* ministrado pela Professora Doutora Marisa Fonterrada, no Programa de Pós-Graduação em Música do IA/UNESP, no primeiro semestre de 2014. Tendo sido o educador musical britânico John Paynter o principal referencial do curso, apresentar-se-á um breve histórico a respeito dele e buscar-se-á expor como o mesmo concebe criatividade em conexão com educação musical. Serão descritos, também, dois relatos de experiências vividas durante a disciplina anteriormente nomeada e, ao final, encontrar-se-ão algumas reflexões a respeito de escuta criativa – termo cunhado por Paynter – e sua importância para a educação musical.

PALAVRAS-CHAVE
Educação Musical. John Paynter. Criatividade. Escuta Criativa.

ABSTRACT
This paper presents some reflections regarding experiences at the Repertory Studies and its implications to music education course, taught by Professor Marisa Fonterrada in the Post-Graduate Program of Music at IA/UNESP, in the first half of 2014. Having been the British music educator John Paynter the main framework of the course, we will present a brief history about him and we will expose how it conceives creativity in connection with music education. Also, will be described two reports of experiences lived during the course previously named and, at the end, will be found some reflections on creative listening – a term coined by Paynter – and its importance to music education.

KEYWORDS
Music Education. John Paynter. Creativity. Creative Listening.

Introdução

O presente artigo tem por objetivo trazer algumas reflexões referentes à experiência vivida durante a disciplina *Estudo de Repertório e suas Implicações à Educação Musical*, ministrado pela Professora Doutora Marisa Trench de Oliveira

Fonterrada, no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, no primeiro semestre de 2014.

Como alunos regulares dessa disciplina, realizamos a leitura de livros de John Paynter (1972; 1992), bem como outros referenciais (GAINZA, 2014; FONTERRADA, 2008), assim como vivenciamos experiências de improvisação livre (ALONSO, 2008; ALONSO, 2014), jogos vocais[1] e práticas criativas baseadas nas propostas de John Paynter.

Neste texto, teremos como foco de atenção as práticas criativas realizadas com base nas atividades propostas por Paynter, em seu livro *Sound and Structure,* de 1992. Para tanto, traremos, inicialmente, um breve histórico do educador musical em questão, bem como três aspectos relativos ao que ele concebe acerca de como a criatividade pode ser pensada no processo de educação musical.

Em seguida, descreveremos como ocorreram duas atividades de criação vivenciadas na disciplina anteriormente nomeada, relacionando-as com as concepções de Paynter acerca de composição, execução e escuta. Ao final, trataremos de como a experiência de escutar criativamente, na visão de Paynter, deveria ser estimulada como ferramenta essencial à educação musical.

Quem foi John Paynter?

John Paynter, educador musical britânico, nasceu em Londres em 17 de julho de 1931 e faleceu no dia 01 de julho de 2010. Ficou reconhecido internacionalmente pelo trabalho desenvolvido nas escolas inglesas, participando da reestruturação do currículo britânico nas décadas de 1970 e 80. Com base nessa reformulação, passou-se a dar mais ênfase à composição dos próprios alunos no processo de educação musical, o que o levou a conceber um trabalho com extensas publicações a respeito de práticas criativas em educação musical[2].

---

[1] As atividades de improvisação livre foram conduzidas pela doutoranda Camila Valiengo, que, no ano anterior, havia participado de um curso intensivo conduzido por Chefa Alonso no Instituo de Artes da UNESP. As atividades de práticas criativas vocais foram realizadas pelo Professor Doutor Fábio Miguel, professor do Instituo de Artes da UNESP, que pesquisa a respeito de criatividade e voz.

[2] Uma seleção das publicações do autor pode ser encontrada no livro *Thinking and making: selections from the writings of John Paynter on music in education*, editado por Janet Mills em parceria com o próprio educador, publicado em 2008.

Desde o primeiro livro publicado em parceria como Peter Aston – *Sound and Silence* –, em 1970, Paynter já se encontrava engajado na proposta de educação musical aliada à criatividade como possibilidade para o currículo das escolas da Inglaterra, tendo sido esta publicação concebida mediante experiências vivenciadas na década anterior em escolas de ensino primário e secundário daquele país.

O que se consegue perceber nas publicações posteriores do educador é que ele buscou aprimorar suas concepções e práticas acerca do assunto, propondo e defendendo um fazer musical criativo nas aulas de músicas das escolas, estando em consonância com a música que surgiu e se desenvolveu no século XX, baseada, muitas vezes, na utilização de tecnologias, de sons eletrônicos, sons do cotidiano, além da incorporação de ruídos como matéria prima musical, dentre outras possibilidades.

Com o intuito de não criar mal-entendidos a respeito da proposta do educador britânico, alertamos que Paynter não criou um método de educação musical. Pelo contrário, chegou a afirmar que eles eram a antítese da mente criativa (PAYNTER, 1992, p.30). Segundo Marisa Fonterrada, na verdade, ele segue uma tendência que surgiu em meados no século XX, em que se buscava:

> [...] a necessidade de substituição dos métodos rígidos de trabalho por procedimentos em que temas estudados de maneira criativa conduzem a outros, o que permite a construção, pouco a pouco, de uma rede de relações, e é desse modo, que se constroem o conhecimento e a experiência do sujeito. (FONTERRADA, 2008, p.190)

Como se observa, o termo criatividade, tanto é encontrado no pensamento do educador em questão, como, também, segue uma tendência relativa à educação musical que se estruturava no século passado. Sendo assim, como Paynter sugere, de que maneira a criatividade pode ser incorporada ao trabalho de educação musical?

Compondo, executando e escutando

Paynter (1992, p.11) nos apresenta três sugestões. Para o autor, a música é criativa por meio dos compositores e improvisadores que a elaboram primeiramente, mas também é recriativa, quando é executada por alguém. É, ainda, criativa novamente, o que chamamos de re-recriativa, quando ouvida por qualquer pessoa.

O compositor e o improvisador são criadores por essência, sendo eles elaboradores de estruturas musicais. No caso dos improvisadores, mesmo que estes façam isso mediante um extenso repertório de possibilidades anteriormente testadas, será uma criação instantânea. Já nos momentos de escrita de uma partitura, anterior a execução instrumental propriamente dita, a música, na maioria das vezes, “é criada na cabeça” do compositor que a compõe.

O executante, por sua vez, mesmo servindo aos interesses de uma música previamente escrita, sempre acrescentará sua característica à obra criada pelo compositor. Sua interpretação apresenta elementos que modificam – recriam – a música, não em estrutura, pois esta já é definida, mas com aspectos subjetivos percebidos por si.

Dessa forma, a música, ao ser executada, trabalha com uma estrutura definida e utiliza-se da imaginação do intérprete para recriá-la, o que permite que qualquer música seja criada novamente sempre que for tocada em lugares, períodos ou por pessoas diferentes, independentemente de ser a mesma composição.

Aliadas à criação e recriação, encontra-se o que chamamos de re-recriação musical, que está intimamente relacionada com aquele que ouve uma composição. Na verdade, o processo de escuta está presente em todos os momentos do fazer musical. O compositor, por exemplo, deve ouvir, mesmo que internamente, como os sons irão soar para poder escolhê-los e organizá-los de maneira que atendam suas intenções.

O intérprete, por sua vez, deverá utilizar suas habilidades de escuta para poder recriar a composição que executará, fazendo soar adequadamente elementos destacados pelo compositor ou que chamem a sua própria atenção e que deseja que outros também percebam.

Já o ouvinte, por essência, tem como ferramenta escutar para degustar e, em algum aspecto, mesmo que não perceba inicialmente, interpreta a composição que ouve, ou seja, a recria e transforma novamente. De acordo com a sociologia da música de Antoine Hennion, o ato de “degustar é uma *performance*: é algo que age, que engaja, que transforma, que faz sentir” (HENNION, 2011, p. 260).

De maneira geral, o que Paynter propõe para que o aluno tenha uma experiência criativa completa em sala de aula é que ele seja compositor, executante

das composições criadas por si e que use suas habilidades de escuta, tanto para fazer escolhas composicionais, como para ouvir as composições executadas por si ou por outros.

Mas, de fato, como ocorreriam esses processos de composição, execução e escuta em sala de aula?

Relatos de experiências

O que se encontra nesta seção são dois relatos de experiências vividas na disciplina de pós-graduação em música nomeado no início deste artigo. Buscar-se-á destacar como ocorreram os momentos de composição, execução e escuta vivenciados durante esses dois momentos do curso.

Cabe ressaltar que os participantes desta disciplina eram formados em música e que suas experiências com a linguagem em questão não se assemelham, de maneira geral, a dos alunos das salas de aula do ensino básico. Todavia, nosso intuito é apenas descrever exemplos de como o pensamento de Paynter pode ocorrer na prática, cabendo sua aplicação em outros ambientes às adequações metodológicas necessárias às condições do público ao qual ela se destina.

1. Aula do dia 16 de maio de 2014[3]

Este encontro foi dedicado à primeira parte do livro *Sound and Structure* (1992) – *Sounds into music*. Optou-se por realizar a tarefa três (PAYNTER, 1992, p.40) do projeto dois – *Wind songs.*

Sugere-se que, antes de ler a descrição de como foi pensada a composição, que se ouça o resultado final da mesma[4], com fins a vivenciar sua escuta de maneira semelhante à ouvida pela classe, sem conhecer as fontes sonoras primárias que deram origem à composição.

Parte I, Projeto 2, Tarefa 3:

---

[3] As atividades relativas a este projeto estão descritas no portfólio virtual criado por um dos grupos nos quais a classe foi dividida, cujos integrantes são dois dos autores deste artigo. Disponível em: http://portifoliomusicaunesp.blogspot.com.br/. Acesso em: 15 jul. 2015.

[4] Disponível em: https://soundcloud.com/grupo-fonterrada14/birds-16-de-maio-de-2014?in=grupo-fonterrada14/sets/aulas-fonterrada-14-pos. Acesso em: 15 jul. 2015.

Neste projeto, Paynter sugere a utilização de sons encontrados no cotidiano das pessoas, que poderiam variar desde sons do vento, do mar, até ruídos de motores de automóveis, ranger de uma escada rolante ou canto de pássaros.

Os sons selecionados pelo grupo foram cantos de pássaros, a saber: Quero-quero, Uirapuru azul e Rouxinol do Japão[5].

Composição – Após a escolha dos cantos dos pássaros, foram definidos quais instrumentos musicais seriam usados na execução da composição. Optou-se pelo uso de três flautas doces, uma flauta transversal, um violão, um piano, um pandeiro e voz. Iniciou-se, então, um breve debate acerca da maneira como esse material seria usado. Qual seria a melhor maneira de representar musicalmente os cantos dos pássaros selecionados?

Para a representação do canto do Quero-quero e do Rouxinol do Japão, optou-se pela transcrição da melodia cantada por esses pássaros. Nesse processo, notou-se que essas melodias sugeriam formas de compasso irregulares. Diante disso, surgiu um primeiro impasse ao grupo: permanecia-se fiel à reprodução dessas melodias ou seriam feitos ajustes rítmico-melódicos buscando um “arredondamento” das mesmas?

Para o canto do Quero-quero, optou-se por um pequeno ajuste rítmico que garantiu a melodia desse pássaro um aspecto de *groove*, composto por quiálteras de colcheias executadas em ciclos de quatro tempos, por duas flautas doces simultaneamente, sendo uma soprano e outra contralto.

Para o canto do Rouxinol do Japão, optou-se pela utilização da melodia de forma integral, sem nenhum tipo de ajuste rítmico ou melódico, apenas utilizando a técnica de aumentação, visto que o canto do pássaro era muito rápido. A melodia do Rouxinol foi cantada pela soprano do grupo, garantindo características polirrítmicas à composição.

A junção do canto desses dois pássaros acabou resultando em algo muito interessante. A melodia do Quero-quero executada pelas flautas doces de forma

[5] Os áudios com os cantos dos pássaros podem ser ouvidos na *playlist* criada pelo grupo via mídia eletrônica. Disponível em: https://soundcloud.com/grupo-fonterrada14/rouxinol-do-jap-o-16-de-maio?in=grupo-fonterrada14/sets/aulas-fonterrada-14-pos e https://soundcloud.com/grupo-fonterrada14/uirapuru-azul-16-de-maio-de?in=grupo-fonterrada14/sets/aulas-fonterrada-14-pos. Acesso em: 15 jul. 2015.

cíclica garantia uma característica tonal, enquanto a execução da melodia do Rouxinol do Japão impregnava à composição elementos modais – modo mixolídio.

Com relação ao canto do Uirapuru Azul notou-se uma acentuada característica rítmica, que acabou induzindo o grupo a optar pela execução do canto desse pássaro por um instrumento de percussão – nesse caso, um pandeiro. Com a inclusão desse terceiro elemento, reforçou-se o aspecto polirrítmico da composição, uma vez que a transcrição do canto do Rouxinol do Japão apresentava uma estrutura de cinco tempos.

Foram usados para esta composição alguns elementos adicionais que continham ligação com o canto dos pássaros escolhidos. Ao violão, por exemplo, coube a execução de arpejos que visavam reforçar as notas da melodia do Rouxinol do Japão. Ao piano, cabia executar *clusters* com fins a criar um clima não tonal com ataques aleatórios. Foi adicionada, ainda, uma seção de 12 compassos (8 + 4) de improvisos de flauta doce e flauta transversal, onde os músicos buscaram usar fragmentos retirados dos cantos dos pássaros selecionados.

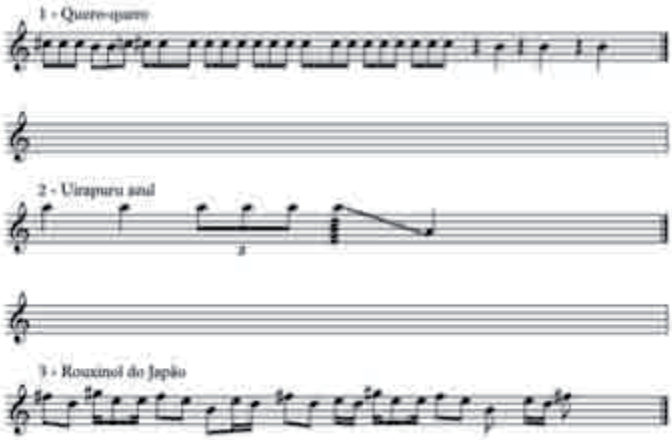


Fig. 1 – Registro dos cantos dos pássaros[6]

Execução – a composição criada pelo grupo foi executada, em classe, duas vezes. A primeira, sem dar informações prévias a respeito da peça aos ouvintes e uma segunda vez, descrevendo como foi o processo de composição e de onde haviam surgido as ideias musicais, inclusive ouvindo o áudio dos pássaros, previamente à execução da composição.

[6] Figura retirada do portfólio anteriormente mencionado. Disponível em: http://portifoliomusicaunesp.blogspot.com.br/p/portifolio.html. Acesso em: 15 jul. 2015.

É interessante observar, ainda, que, pelo próprio caráter da composição – sem notação –, sua execução conduzia a momentos de recriação enquanto ocorria como evento sonoro, visto que a escuta do que estava ocorrendo em tempo real era o que conduzia as entradas dos instrumentos previamente combinados, exigindo, uma escuta atenta.

Ainda, com relação à execução recriativa, existia a seção de improvisação livre baseada em elementos dos cantos dos pássaros, o que trazia um caráter de imprevisibilidade e criação instantânea, característica desse tipo de seção.

Escuta – Como caráter re-recriativo salienta-se o modo de escuta diferenciado necessário às duas execuções da composição, visto que, na primeira, os elementos sonoros deveriam ser ouvidos apenas de maneira a entender os encadeamentos musicais presentes na composição, enquanto que, na segunda execução, a escuta era conduzida pela busca das referências ditas – cantos dos pássaros e suas "transposições" para os instrumentos.

2. Aula do dia 30 de maio de 2014

Este encontro foi dedicado à segunda parte do livro *Sound and Structure* (1992) – *Musical Ideas*. Optou-se por realizar a tarefa um (PAYNTER, 1992, p.97) do projeto oito – *Re-inventing the grammar.*

Parte II, Projeto 8, Tarefa 1[7]*:*

Neste projeto Paynter chama atenção para o fato que uma coisa é criar ideias musicais e que, outra coisa distinta, é dar continuidade a essas ideias para que elas se tornem, de fato, obras musicais. Para tanto, ele sugere que se comece com uma visão de conjunto de como será a música e não pensando em elementos destacados, como ideias melódicas ou rítmicas, por exemplo. Nesse sentido, lembra que essa proposição se assemelha à criação de uma gramática sobre a qual a música deverá ser construída (PAYNTER, 1992, p.97).

Especificamente, na tarefa um, sugere que seja feita uma composição que funcione como uma pirâmide. Que não seja uma música a respeito de pirâmides,

[7] A descrição desta tarefa foi feita com base no portfólio de um dos grupos nos quais a classe foi dividida, cuja integrante é uma das autoras deste artigo.

mas que se pense um método de juntar sons musicais, da mesma maneira que foram sobrepostos os blocos de pedras para formar as antigas pirâmides (PAYNTER, 1992, p.97), ou seja, que se use a estrutura da pirâmide para se pensar em uma composição.

Na composição que será descrita nesta seção o grupo optou por utilizar sons vocais para construir a pirâmide musical.

Composição – O grupo optou por criar a composição fora da sala de aula para não disputar espaço e intensidade sonora com outros grupos. Decidiram, então, ir para o vão de escadarias do Instituto de Artes; decisão esta, que influenciou sobremaneira a experiência de execução e escuta da composição criada.

Primeiramente foi escolhida a escala maior como material sonoro para a construção da pirâmide. Em seguida, distribuiu-se uma nota da escala para cada integrante do grupo. O grupo decidiu que a construção da pirâmide sonora ocorreria como uma sobreposição de blocos sonoros e estes seriam formados utilizando as notas da escala.

Dessa maneira, da mesma forma como as pedras foram colocadas umas sobre as outras para construir as pirâmides, assim também seria feito com as notas da escala. Um integrante do grupo começaria a cantar a fundamental da escala e sucessivamente os outros componentes iriam cantando suas notas, formando um cluster sobre uma escala maior. As notas eram sempre apresentadas em sequência, ora descendentes, ora ascendentes.

Execução[8] – Com relação à execução da composição vários obstáculos tiveram de ser superados, entretanto destaca-se primeiramente como um aspecto, inicialmente, sem relevância – sair da sala e ir para o vão da escadaria – contribuiu no momento da execução da composição, recriando a *performance* do grupo, pois os efeitos vocais de cluster só conseguiram alcançar o efeito textural de ressonância sonora, devido à reverberação presente naquele ambiente.

Ainda, como o espaço físico criava muitos ecos, os integrantes do grupo se dispuseram próximos uns dos outros de maneira que pudessem se ouvir,

[8] A execução desta composição pode ser ouvida na *playlist* virtual anteriormente citada. Disponível em: https://soundcloud.com/grupo-fonterrada14/pir-mide-vocal-30-de-maio-de?in=grupo-fonterrada14/sets/aulas-fonterrada-14-pos. Acesso em: 15 jul. 2015.

conseguindo, assim, estruturar os sons da composição, agregando o espaço físico como um dos componentes da criação.

Um dos integrantes, sutilmente, indicava, com gestos de re/gência, as entradas e saídas das notas da escala maior usadas na composição. Na execução da escala foi usado o som da vogal “a”. Cada componente, após entoar sua nota, a sustentava, enquanto as notas seguintes eram cantadas pelos outros integrantes, até que, ao final, se completasse a pirâmide sonora.

Em seguida, cada integrante retomou seu som inicial em movimento descendente, executando sons curtos e longos, gerando uma quebra do som contínuo inicial. Aos poucos, a pirâmide sonora foi “desmoronando” até alcançar o som fundamental, mais grave da escala. A obra continha ainda uma última sessão que apresentou a escala em movimento ascendente por meio de sons sustentados, com intensidade variando entre *piano* e *forte*.

Escuta – A composição foi ouvida duas vezes. Na primeira vez a escuta deveria ser focada apenas nas construções musicais e na estrutura da peça, fato que foi, indubitavelmente, influenciado pela questão espacial de onde a composição foi executada.

No segundo momento de escuta, a professora convidada, que conduziu as atividades deste projeto[9], solicitou que a escuta desse origem a um desenho que representasse como a música era ouvida em tempo real, o que permitiu perceber como cada pessoa, re-recria a partir da execução de uma composição, sua própria imagem auditiva da música, como pode ser observado nas figuras 2, 3 e 4[10].

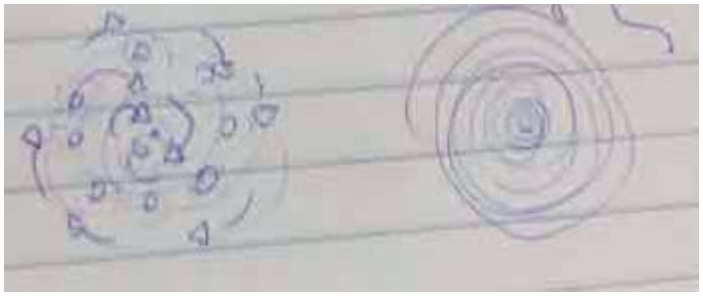


Fig. 2 – Desenho representativo da escuta da música da pirâmide vocal

[9] Professora Doutora Jéssica Mami Makino.
[10] As figuras foram retiradas do portfólio do grupo que criou a composição da pirâmide.

Fig. 3 – Desenho representativo da escuta da música da pirâmide vocal.

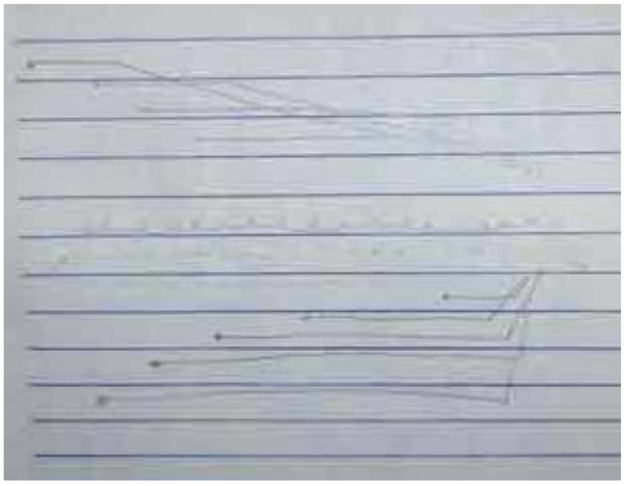


Fig. 4 – Desenho representativo da escuta da música pirâmide vocal.

A importância de escutar criativamente

Começamos esta seção afirmando que ouvir manifestações musicais é uma experiência comum a todas as pessoas. Mas que tipo de audição seria essa? Como ela poderia ser aprimorada por meio da educação musical?

Diante do exposto na parte teórica deste texto, bem como nos relatos de experiência descritos anteriormente é possível perceber como a atividade de escuta é essencial no processo de composição, execução e apreciação. Não seria, também, essa atividade, que é primordial para o qualquer músico, ferramenta essencial no processo músico-educacional?

A respeito do assunto, Paynter ressalta que:

> Assumimos que aqueles que compõem e executam apresentam substancial compreensão intelectual do potencial das ideias musicais e de suas possibilidades de desenvolvimento. A análise intelectual classifica as opções, mas deve ser aliada ao ouvido sensível, a fim de tomar decisões artísticas que coloquem os elementos estruturais em seus lugares de ênfase mais eficazes. (PAYNTER, 1992, p.12, T.N.)[11]

Dessa maneira, assim como os compositores e os executantes devem ter ouvidos sensíveis às manifestações sonoras, seria interessante que os ouvintes passassem a fazer um esforço consciente para escutar o que apenas ouvem. "Uma vez que esta habilidade é uma condição *sine qua non* para a compreensão musical naqueles que fazem música, certamente ela deveria ser, também, para aqueles que a recebem?" (PAYNTER, 1992, p.12, T.N.)[12].

Por ser essencial às manifestações musicais, a escuta deve ser a mola propulsora do entendimento desta linguagem, mas o fenômeno que Paynter chama de "escuta passiva" – *passive listening* – está arraigado como uma questão social, o que, segundo o autor, tem pouco sentido do ponto de vista artístico e educacional (PAYNTER, 1992, p.12).

De acordo ele, uma das características essenciais da experiência musical artística e educacional é a "escuta criativa" que se torna um fator primordial, não só na composição e interpretação da música, como também na apreciação daqueles que ouvem música ao vivo ou em gravações.

> Isso também exige um compromisso de imaginação através do qual, por assim dizer, o mundo sonoro do compositor é re-feito pelo indivíduo [que ouve]. Ele pode ser diferente do tipo de criatividade do compositor, mas é, no entanto, um ato criativo. O ouvinte participa ('Se eu pudesse ter feito esta música, é exatamente assim que ela seria') e a experiência torna-se uma aventura que proporciona um sentimento de autossuficiência e do reconhecimento de uma força motriz além nós. É como se tivéssemos projetado na música algo de nós mesmos, que agora tem uma vida própria. (PAYNTER, 1992, p.12-13, T.N.)[13]

---

[11] We assume that those who compose and perform have substantial intellectual grasp of the potential of music ideas and their scope for development. The intellectual overview sorts out the options, but it must be allied to the sensitive ear in order to make artistic decisions that put structural elements in place with the most effective emphases. (PAYNTER, 1992, p.12).

[12] Since this skill is a *sine qua non* for musical understanding in those who make music, surely it must be also for those who receive it? (PAYNTER, 1992, p.12)

[13] That too demands a commitment of imagination through which, as it were, the composer's sound world is re-made within the individual. It may be different kind of creativity from that of the composer but it is, nevertheless, a creative act. The listener participates ('If I could have made this music, this is

Refletindo acerca da ideia de escuta criativa e ancorado na sua importância, Paynter (1992, p.13) lembra que uma das funções da música na escola é ajudar os alunos a se beneficiarem de algo mais que um contato superficial com a arte dos sons.

Ao perguntar como a escuta musical criativa pode ser ensinada, o educador britânico nos leva, inicialmente, a pensar no que deve ser escutado ou se existe uma música que seja mais adequada para esse fim.

De fato, existem diversos tipos de música que servem a finalidades infindáveis, tais como entreter, inspirar, tranquilizar, expressar humores, mexer com as emoções, etc. e, todas elas, em alguma instância, relacionam-se com nossas sensações e percepção auditiva, ligadas à nossa imaginação e invenção (PAYNTER, 1992, p.13).

No processo de criação essas experiências sonoras de escuta devem ser consideradas, primeiro porque não cabe mais julgar o aluno como aquele que não tem experiências musicais, pois, por meio da escuta, ele tem uma vivência musical considerável. A sua experiência de escuta musical, seja ela qual for, deve ser considerada no processo de criação, pois é nela que ele encontrará elementos para responder às demandas de criação musical. Tal ideia se aproxima bastante do que Gainza (2014) chama de Mundo Sonoro Interno.

Talvez, na experiência criativa de educação musical, seja essencial que o aprendiz perpasse pelos três vieses salientados por Paynter, quais sejam, composição, execução e apreciação, todos intimamente relacionados com a importância de criar e escutar para estruturar sons, afinal:

Compor = criar = escutar para elaborar estruturas;

Interpretar = recriar = escutar para expressar estruturas e;

Apreciar = re-recriar = escutar para perceber estruturas.

---

exactly how it would be') and the experience becomes an adventure which provides both a sense of self-sufficiency and the recognition of a driving force beyond us. It is as though we had projected into the music something of ourselves which now has a life of its own. (PAYNTER, 1992, p.12-13)

Considerações finais

Como exposto ao longo deste artigo, a importância da criação como experiência de aprendizagem musical pode ser uma estratégia de extrema relevância no âmbito da educação musical, pois, por meio de práticas criativas o aluno vivenciará atividades de composição, execução e escuta, todas intimamente relacionadas com as práticas de músicos profissionais.

Não se busca, nesse sentido, como finalidade, a profissionalização dos alunos, mas sim que eles vivenciem por si próprios as experiências que fazem com que qualquer músico profissional continue criando música.

Ademais, no curso destacado neste artigo, pudemos observar como as práticas de escuta e de criação, livres de julgamentos de valores, podem ressignificar a experiência musical. Paynter nos oferece algumas ferramentas para a quebra dos paradigmas musicais criados por alguns métodos tecnicistas.

Por exemplo, nas atividades de composição propostas por ele, sempre há certas delimitações, assim o aluno poderá experienciar determinados conteúdos musicais, que, em vários momentos, podem significar um aprendizado profundo e marcante, que vai além do estudo voltado, basicamente, para a aquisição de habilidades técnicas.

Por meio das práticas criativas sugeridas por Paynter, aprendemos que existe uma liberdade criativa para buscar novos caminhos para a aprendizagem musical. De maneira semelhante à escuta criativa ressaltada na seção final deste texto, percebemos que o educador musical deve ter uma atitude de “escuta criativa” com relação às possibilidades educacionais, pedagógicas e musicais que soam ao seu redor.

Nesse sentido, o educador musical deve estar aberto a **criar/compor** atitudes pedagógicas, **recriar/executar** ações de educação musical, bem como **re-recriar/escutar** as necessidades de seus alunos.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Chefa. **Improvisación libre:** la composición en movimento. Espanha: Dos Acordes, 2008.

_____. **Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre**: propuestas y reflexiones. Madrid: Editorial Alpuerto, 2014.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios:** um ensaio sobre música e educação. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008. 364p.

GAINZA, Violeta Hemsy. Mundo sonoro interno: una extensión del concepto pichoniano. In: _____. **El resgate de la pedagogia musical**. Buenos Aires: Lumen,

2014. p. 195-201.

HENNION, A. Pragmática do Gosto. Tradução de Frederico Barros. **Desigualdades & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 8, jan./jul., p. 253-277, 2011.

MILLS, Janet; PAYNTER, John (Ed.). **Thinking and making:** selections from the writings of John Paynter on music in education. England: Oxford University Press, 2008.

PAYNTER, John; ASTON, Peter. **Sound and silence:** classroom projects in creative music. London: Cambridge University Press, 1970.

PAYNTER, John. **Hear and now:** an introduction of modern music in schools. London: Universal Edition, 1972.

_____. **Sound and structure.** London: Cambridge University Press, 1992.

Andréa Orrigo Lima

Mestranda pelo Programa em Pós-graduação em Música do IA – UNESP, sob orientação da Profa. Dra. Margarete Arroyo. Dedica-se à pesquisa acerca de jovens violinistas e a construção do gosto pela música de concerto. Pós-graduada (2008) e Licenciada em Música (2000) pela UEL – PR. É membro do APREMUS (CNPq), ABEM e SAA – *Suzuki Association of the Américas*. Atua como violinista e professora de violino.

Heraldo Veridiano dos Santos

Mestrando pelo Programa em Pós-graduação em Música do IA – UNESP. Pesquisa a respeito de Jovens autoaprendizes de guitarra e a busca da orientação musical sistematiza sob orientação da Profa. Dra. Margarete Arroyo. Bacharel em música FAAM (1997) e pós-graduado em docência superior em música FMU(2009). É guitarrista e multi-instrumentista. Produtor Musical e leciona Prática de grupo instrumental/vocal e Rítmica na FACCAMP.

Rafael Y Castro

Mestrando na área de Performance sob orientação de Carlos Stasi, é Coordenador Assistente do Grupo PIAP e Consultor do Projeto Encontros com a Percussão Popular Brasileira no IA – UNESP. Coordenador da área de percussão do Projeto Guri. Em sua pesquisa, atua em diversas Baterias das Escolas de Samba, do Rio de Janeiro e de São Paulo. Tocou com Germano Matias, Jamelão, Alcione e Maria Bethânia.

Tiago Teixeira Ferreira

Mestrando pelo Programa em Pós-graduação em Música do IA – UNESP, sob orientação da Profa. Dra Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. Dedica-se à pesquisa a respeito de Criatividade, Oficinas de Música e Educação Musical Rizomática. Licenciado em Educação Musical (2013) pela FITO. Atua como clarinetista da Banda do Comando Militar do Sudeste – SP.

MÉTODOS DE ENSINO DE BANDA MUSICAL: UM ESTUDO DE CASO COM A BANDA MUSICAL DE BOM JESUS DOS PERDÕES

Gabriela Salgado Coelho da Silva
Escola de Música da UFRJ - contatogabrielacoelho@gmail.com

RESUMO
O presente estudo investiga os princípios pedagógicos envolvidos na prática de ensino de música da Banda Jovem de Bom Jesus dos Perdões. A pesquisa se caracteriza como um estudo de caso dentro da área da pesquisa qualitativa e tem como objetivo principal verificar as concepções sobre música e educação do professor e maestro da banda, estruturadas dentro da prática coletiva e interdisciplinar, que aparenta ser o responsável pelo sucesso musical da Banda Jovem de Bom Jesus dos Perdões. Concluiu-se que o papel social e educacional da Banda é perceptível, quando os valores tradicionais de banda, deixam de ser simplesmente a continuidade desta, para além deste objetivo anterior, preocupar-se com uma educação pautada na construção pessoal, musical e coletiva de seus membros.

PALAVRAS-CHAVE
Ensino Coletivo em Banda. Ensino Coletivo de Instrumento. Ensino Coletivo. Educação Musical através de Banda.

ABSTRACT
This study investigates the pedagogical principles involved in the practice of Young Band music teaching Bom Jesus of Pardons . The research is characterized as a case study within the qualitative research area and has as main objective to verify the conceptions of music and education teacher and conductor of the band, structured within the collective and interdisciplinary practice that appears to be responsible for the musical success Band Young Bom Jesus of Pardons . It was concluded that the social and educational role of Banda is noticeable when the traditional values of band no longer simply be the continuation of this , apart from this previous goal , worrying with a guided education in personal construction , musical and news its members.

KEYWORDS
Collective teaching in Banda. Collective teaching instrument. Collective education. Musical education through Banda.

1. Banda Jovem de Bom Jesus dos Perdões

As bandas de música vêm contribuindo como oportunidade de aprendizado musical e para a formação de instrumentistas em várias regiões do Brasil e do mundo. Portanto acredito que se faz necessário o estudo de seus métodos de ensino e sobre seus reflexos e impactos na sociedade. A Banda pode ser vista, portanto (assim como atualmente também as igrejas), como um meio para o ensino musical, que trabalha com conceitos de ensino coletivo, desde a aprendizagem do instrumento até pratica em grupo.

A Banda Jovem de Bom Jesus dos Perdões teve origem em 2009 com a formação de uma Fanfarra na cidade e, desde então, vem sofrendo modificações na sua formação e estrutura educacional. O Maestro foi o idealizador do projeto, e a partir de então é o principal coordenador, é ele quem ministra as aulas, rege, escreve as partituras e organiza desde os uniformes até as apresentações, e todas as burocracias administrativas necessárias ao seu funcionamento. Nas Palavras do Maestro:

> Apesar de sempre sonhar com isso, pois minha formação musical é baseada neste contexto: "banda de música" desde os 10 anos de idade, a ideia surgiu de uma oportunidade muito peculiar e até certo ponto triste. Na Secretaria de Educação, onde eu trabalhava em outro projeto musical, encontrei um set completo de instrumentos de banda, sopro e percussão, e então não pensei duas vezes: iniciei os trabalhos (Entrevista cedida em Junho de 2014).

O trabalho da Banda Musical Jovem de Bom Jesus não se limita apenas a realizar apresentações comemorativas. Existe uma preocupação principal que é norteada por uma proposta de educação musical por meio de banda. Assim, os jovens integrantes da Banda Jovem realizam 3 (três) encontros semanais: aulas coletivas de instrumento, aulas coletivas de teoria musical e um ensaio geral. E ainda, para completar, o intuito deste trabalho com a Banda Musical Jovem é resgatar a cultura de Banda de Música na cidade, ou seja, daquelas bandas que, até o século passado, alegravam as tardes de domingo tocando em coretos e praças públicas, mas que infelizmente estão deixando de existir (Informações cedidas por Geraldo Coelho, Maestro, 2013).

2. Observação Participativa

Através da observação participativa, proposta como fonte de coleta de dados em meu projeto, vivenciei a rotina descrita pelo Maestro da Banda Geraldo Coelho, participando das aulas e ensaios, como aluna e também como professora de Flauta Transversal e Saxofone. Com visitas periódicas à Banda, pude conhecer melhor seu trabalho musical e entender como funcionam suas aulas, ensaios e apresentações, além de conhecer melhor os alunos envolvidos no projeto.

Assim, confirmei a hipótese de que, por mais que as aulas possuam uma divisão mais tradicional dos conteúdos musicais, como a divisão citada pelo maestro

entre aulas teóricas e de instrumento, esta divisão não ocorre num mesmo contexto ou com os mesmos resultados da divisão tradicional encontrada nos conservatórios de música. Cada aula realizada coletivamente aborda todos os conteúdos (quero dizer: prática e teoria) e elas só são "dividias" devido ao maior enfoque que será dado a um conteúdo ou outro (prático ou teórico) durante a aula. E nos primeiro anos do Projeto existia apenas uma aula com todos os alunos onde eram trabalhado conhecimentos musicais gerais necessário para se tocar o repertório (teoria e prática), sobre isso a Aluna F comenta: "Era só ensaio e aula, a teoria o professor passava só o que a música ia pedindo, simples nada aprofundado, a gente ia tocando e entendendo." (Entrevista cedida em Junho de 2014).

Teoria e instrumento são, portanto ensinados juntos, e sempre coletivamente, através de exercícios práticos com o instrumento. Esta mescla entre experimentação prática e discussão teórica também ocorre nas aulas de historia da música e teoria, por exemplo, tanto quanto nas passagens de trechos das músicas executadas no repertório durante as aulas de instrumento. Nas palavras do Maestro:

> Trabalho sempre com base no repertório. Analiso as necessidades técnicas que a música em questão irá exigir e aí vou adaptando os exercícios para que os alunos aprendam e toquem as músicas com fluência. (Entrevista cedida em Junho de 2014).

Os grupos de alunos inicialmente não foram agrupados em divisão por instrumentos, por exemplo, e nem por nível de desenvolvimento (os mais "adiantados", os "iniciantes" etc.). Todos os alunos assistiam as aulas nos horários que pudessem ou quisessem, (isto ainda continua assim atualmente). Aos poucos, e de acordo com as necessidades educativas, as turmas teóricas se subdividiram em grupos organizados por níveis de desenvolvimento musical. Contudo, os alunos sempre seguem seus estudos de forma coletiva, nunca individualmente. Essa divisão em níveis ocorreu devido a uma demanda dos próprios alunos, tanto por evolução musical quanto por vontade de um aprendizado mais técnico.

Durante minhas conversas informais com os alunos percebi que os mais envolvido com a música e com pretensão futura de profissionalismo, já veem uma necessidade de um ensino mais aprofundado desde o inicio em teoria musical, e em entrevista isso se confirmou. A Aluna T diz:

> Se tivesse já teoria separado do instrumento, e começasse todo mundo do zero na teoria acho que seria melhor, porque vejo que as dificuldades dos alunos é tudo na partitura eles tem muita dificuldade em ler, pra mim é essencial ter uma aula voltada só para isso (Entrevista cedida em Junho de 2014).

Porém eu acredito que a forma como o maestro faz é mais beneficia para este tipo de ensino musical, apresentando a música para os alunos e realizando o aprendizado através da prática, pois o objetivo final não é apenas formar instrumentistas, mas sim fazer com que os alunos vivenciem música. No entanto eu acredito que está dificuldade presente nos alunos posso ocorrer motivos: primeiro por se tratar de uma atividade extracurricular, onde só vão estudar e se dedicar os alunos que realmente se interessam, e segundo que em aulas coletivas com um número mais elevado de participantes não é possível respeita a individualidade de aprendizado de cada aluno. Esta dificuldade não é generalizada, ocorre com uma minoria.

Segundo o Maestro o formato de aulas coletivas ocorre devido uma mescla de demanda, devido ao número de alunos, com o interesse do mesmo por este tipo de didática. Geraldo Coelho diz:

> Penso que não dá para responder um ou outro, os dois se completam a demanda é um fato e a pedagogia eu acredito e vivencio deste o meu início na música (Entrevista cedida em Junho de 2014).

Utilizam-se, nas aulas, para uma melhor compreensão dos alunos sobre os conteúdos ensinados, passagens de músicas do repertório que eles próprios executam na Banda, que escolhidas pelo professor com um propósito específico: falar teoricamente sobre música e ensinar técnicas instrumentais. Assim, durante as aulas coletivas, os conhecimentos e conteúdos que normalmente no ensino conservatorial são ministrados separadamente vão se correlacionado. O professor e maestro Geraldo Coelho da Silva acredita na formação “por um todo”, ou seja, sem a divisão dos conhecimentos por áreas (teoria, história, análise, prática instrumental etc.), além de ser partidário do ensino coletivo, característico da prática em bandas.

O ensino coletivo de música parece ser, nesse contexto de bandas de música, uma importante ferramenta para o processo de difusão do conhecimento e da prática musicais, democratizando o acesso do cidadão comum a este tipo de

formação musical, assim como a partir desta didática coletiva é possível atrair os alunos para a prática musical. O contexto social é gerador de aspectos motivadores para a experiência musical e o interesse pode estar associado mais à prática social (neste caso a prática coletiva) do que à música propriamente dita (QUEIROZ, 2005, p.54).

Além das aulas de música, a Banda possui um ensaio geral por semana, ensaio este onde todos os alunos participam desde o iniciante até o mais avançado. São elaborados os arranjos para que todos os alunos consigam tocar, mesmo que seja uma só nota, e assim participar desta prática – que a meu ver é a grande área motivadora do ingresso dos alunos na Banda: o fato de todos tocarem imediatamente.

A música, do modo como é ensinada na Banda, precisa fazer "sentido" na vida do aluno se tornando parte de sua formação integral, mais ampla, e a prática coletiva possibilita que sejam trabalhados também alguns princípios musicais, sociais, culturais e educacionais, vinculando o fazer musical à dinâmica de convivência do dia-a-dia.

São estes os motivos principais pelos quais o Maestro considera importante e essencial a participação de todos os alunos da banda na prática coletiva desde o primeiro dia de ingresso no projeto. Os alunos servem de incentivo mútuo uns para os outros. Os iniciantes sempre admiram os mais avançados, e muitas vezes estes alunos mais avançados se tornam professores durante os ensaios. Assim a Banda se constrói coletivamente, mostrando aos participantes que um precisa do outro para o coletivo existir, o que faz pensar a prática musical como uma prática construída coletivamente. Quando perguntei ao maestro se ele considerava a Banda e seu desenvolvimento consequência de um processo coletivo, desde a prática musical á social ele responde: "Com certeza: o coletivo é uma consequência do cultural e do social." (Entrevista cedida em junho de 2014).

Os diversos grupos musicais parecem se justificar por sua função socializadora, e segundo Tinhorão (1998) citado por Oliveira, antes de findar o século XIX já é notório o desenvolvimento de bandas marciais com a música popular. Sendo assim é importante considerarmos não apenas os aspectos ligados á prática musical, mas os conhecimentos que resultam das praticais sociais proporcionadas pelo fazer musical coletivo: socialização no grupo, interação social, identidade do grupo musical, aspectos pedagógicos, além dos próprios aspectos musicais.

Hoje vemos o ensino de música bastante fragmentado em diferentes áreas, e cada vez mais os estudantes recebem como alternativa para o desenvolvimento musical apenas o estudo solitário do instrumento por horas a fio. As bandas musicais tornam-se assim um dos poucos espaços de ensino e prática coletiva que vigora há anos em nossa tradição musical. Considero importante que nós, da educação musical, voltemos mais nossa atenção a está pratica possibilitadora de muitos recursos no desenvolvimento social e musical.

Muitas bandas e fanfarras são movidas por repertórios, apresentações e concursos, mas na Banda Jovem de Bom Jesus dos Perdões o maestro mantém esses aspectos como objetivos secundários, como consequência, e o fazer musical coletivo como principal. Ele mesmo afirma, em entrevista: “Em primeiro lugar meu comprometimento é para com os alunos, e não vou atropelar os processos educacionais para ‘mostrar serviço’, nem quantidade de repertório” (Entrevista cedida em Junho de 2014).

Acredito que por este e outros motivos a Banda seja um diferencial dentro do conjunto das demais bandas presentes na região, nas quais, apesar de a execução instrumental constituir atividade principal, a urgência no domínio de um repertório específico redunda em uma falta de sistematização de ensino musical, ocasionando um vínculo quase exclusivo de seus participantes apenas com as apresentações públicas e concursos. Geraldo Coelho comenta:

> Realizando o máximo de apresentações possível perante o desenvolvimento musical da Banda, sem forçar um repertório para este fim. Oferecendo o máximo de experiências que a música pode proporcionar a eles. Até gravações ao vivo em programa de rádio eles já fizeram. Esse prazer, satisfação vai elevando a auto estima dos jovens que a cada dia são mais reconhecidos pela sociedade (Entrevista cedida em Junho de 2014).

“O desenvolvimento cognitivo depende muito mais das interações com as pessoas do mundo da criança e das ferramentas que a cultura proporciona para promover o pensamento. O conhecimento, as ideias, as atitudes e os valores das crianças se desenvolvem pela interação com os outros” (WOOLFOLK, 2000, p. 52 apud OLIVEIRA, s.d., p.2). Sendo assim, não podemos desprezar a importância desse aspecto cognitivo e social que se insere tão significativamente no contexto de ensino musical das bandas de música em geral.

Observar participativamente a Banda Jovem de Bom Jesus dos Perdões me fez confirmar esta possibilidade das Bandas Musicais poderem ser concebidas como meio potente de educação musical para as pessoas em geral. Minha própria formação musical, além e antes do conservatório musical, iniciou em banda musical, porém o ensino era muito parecido com conservatórios e os interesses musicais dos organizadores eram outros, tais como apresentações e concursos, restringindo a participação de todos os integrantes a estes fins.

Acredito que por influência do Maestro, na Banda o convívio em grupo é o grande motivador para a experiência musical, e este recurso didático utilizado por ele se origina na vivência de música que o Maestro possui. Desse modo, as aulas coletivas e a prática coletiva permitem que o interesse musical vá aos poucos despontando mais profundamente nos alunos. Nas palavras do Maestro:

> A experiência em bandas de música, banda sinfônica, orquestras e conjuntos musicais está sempre norteando meu trabalho e proporcionando resultados muito interessantes, tanto na escolha do repertório como na hora dos ensaios e apresentações (Entrevista cedida em Junho de 2014).

O fazer musical é um tipo especial de ação que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação em outros campos da vida social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana (BLACKING, 1995, p.223). Partindo deste ponto de vista, pode-se afirmar que a Banda, tomada como uma ação social desenvolve importantes consequências musicais, culturais e sociais em sua prática coletiva. Esta percepção, que o Maestro demonstra ter, é aproveitada na organização de seu projeto pedagógico, organizando o ensino coletivo de modo a imbricar teoria e prática desde o início no estudo do instrumento.

Coletivo esse que tem resultados positivos, pois os alunos e o Maestro se percebem como grupo, através da vivência coletiva em todos os momentos, tal como um conjunto de pessoas articuladas em torno de uma mútua representação interna que se organizam a propósito de realizar uma tarefa. Criando no coletivo uma identidade em constante transformação, visto que é uma construção social e política sendo construída em meio às relações sociais que o sujeito estabelece. A identidade de cada um vai se construindo no decorrer da construção da história pessoal e da construção da história coletiva, a partir dos papéis que assumimos e

em função das atividades que exercemos. A construção da identidade desses alunos assim como em outras etapas de sua vida e profissão vai sendo tecida em meio aos referenciais por eles assumidos. Ao mesmo tempo, que nos integra a certo grupo, a identidade permite que nos diferenciemos deste pela identidade pessoal ou subjetividade. A identidade grupal, por sua vez, torna os membros do grupo iguais entre si, e o grupo em questão, distinto, diferente de outro.

É possível então, através de um trabalho pedagógico que não foque apenas o conhecimento específico de uma linguagem musical ou de um instrumento, utilizar a Banda em um projeto público e aberto à população geral tradicionalmente familiarizada com a “banda de coreto” em nossa cultura, como um meio de difusão para a educação musical de forma mais consciente, utilizando-se de proposta que prezem instigar a curiosidade e os sentidos musicais de forma prática, além de trabalhar outros tipos de relações com o coletivo. Se nós soubéssemos mais sobre a “música” como uma capacidade humana, e sobre seu potencial como força intelectual e afetiva na comunicação, na sociedade e na cultura, poderíamos usá-la amplamente para melhorar a educação geral (BLACKING, 1995, p.242).

3. Entrevistas

As entrevistas estavam programadas para o primeiro semestre da pesquisa (ou seja, de agosto de 2013 até janeiro de 2014), porém, para que estas acontecessem de forma mais segura e com resultados mais relevantes, achei necessário estar fortalecida em pelo menos dois pontos: primeiro, no aprofundamento maior sobre o assunto observado; segundo, no distanciamento emocional da pesquisa (sendo eu mesma professora dos alunos da Banda), para uma observação e entendimento com maior clareza e profundidade sobre o que de fato está sendo pesquisado. Sendo assim, resolvemos que as entrevistas fossem realizadas no segundo semestre do período da pesquisa.

Durante toda a observação participativa, esta sim realizada desde o primeiro semestre, conversei muito, embora informalmente, com o Maestro e com os alunos, e sentia que essas conversas eram bastante produtivas no sentido de me orientar na elaboração das entrevistas. Porém, para a realização das entrevistas de forma mais formal escolhi alem do Maestro apenas duas alunas e um aluno que se encontravam

presentes na Banda desde o seu início em 2009. As entrevistas ocorreram em forma de conversa descontraída, entre eu e os três alunos, todos juntos, Aluna T, Aluna F, e Aluno G, em Maio de 2014, e em outro momento eu e o Maestro em Junho de 2014. Estas ajudaram a confirmar minhas hipóteses sobre o que eu já observava nas aulas, ensaios e apresentações.

Os alunos dizem que, a principio, entraram na Banda apenas para fazer uma atividade extraescolar, mas hoje a Banda se tornou "a vida" delas: as duas pretendem seguir carreira musical, "nem que a música seja a segunda profissão". Isto confirma, de certo modo, que o fazer musical se associa a certas escolhas profissionais ou, ao menos, escolhas sobre certas atividades sociais futuras. Nesse sentido não é exagerado afirmar que o método coletivo de prática musical proporcionado pela Banda mostrou estar levando em consideração esse fato, e é isto que ocorre na Banda através das aulas coletivas e da prática em grupo. Nas palavras da Aluna T:

> Minha mãe me colocou aqui pra fazer uma coisa diferente, mas depois não foi só uma coisa diferente, é a minha vida. No entanto, as pessoas me conhecem na rua como a menina que toca na Banda, na minha sala sou a menina que toca. (Entrevista cedida em Junho de 2014).

Os alunos também afirmaram que quando iniciaram na Banda havia apenas o momento do ensaio e uma aula coletiva, e que isto foi um dos fatores principais que motivaram os estudos musicais e a permanência na Banda, pois elas se espelhavam nos alunos já mais avançados; durante as aulas e ensaios ficavam observando as práticas desses alunos, os modos de comportamento, as formas de tocar etc. Hoje elas se sentem felizes e realizadas por estarem no lugar "oposto", ou seja, agora são elas que ajudam os alunos iniciantes. Nas palavras da aluna F:

> Foi a Aluna P que me apresentou pro professor, eu tocava flauta doce e o professor perguntou se eu não queria tocar flauta transversal. Eu aceitei mais não fazia ideia do que era a Banda, só queria tocar. Eu comecei tocar e foi difícil não saia nada, foi bastante tempo pra conseguir tirar o som, mais foi indo e agora to tocando bastante. Agora também já consigo ensinar os pequenos né, também é muito bom ver que eu comecei lá em baixo não conseguia tocar nada e agora eu consegui ensinar eles e ver que eles estão passando a mesma dificuldade que eu tinha. (Entrevista cedida em Junho de 2014).

O Maestro comenta que esta metodologia é uma mescla de demanda com uma opção de didática na qual ele acredita (aulas coletivas e trabalhadas através da prática), e isto a meu ver tornou-se o grande motivador da permanência dos alunos na Banda e aprofundamento no estudo musical. Nas palavras do Maestro:

> A pedagogia eu trabalhei, pesquisei e até criei métodos para suprir a demanda de alunos a serem atendidos. Transponho os exercícios para todas as claves e tonalidades de acordo com os instrumentos. Estudamos as tonalidades, escalas, estacatos e ligados que irão aparecer na música, além de íncopas, contra tempos e swing de acordo com o estilo da música. (Entrevista cedida em Junho de 2014).

Durante a observação participativa, foi notável alguns problemas estruturais na Banda, problemas esses que normalmente ocorrem em projetos públicos e gratuitos, com a falta de recursos e consciência de alguns dos participantes. Porém, sempre notei o Maestro resolvendo os problemas sem acionar a prefeitura, seja conversando com os alunos e país, ou adaptando os materiais e projetos, sem desanimar nem deixar a “peteca cair”. Em entrevista ele confirma que estes problemas não o desanimam, pois o resultado do trabalho compensa.

> Falta apoio e consciência das famílias em apoiar as crianças a estudar o instrumento em casa. Já as dificuldades administrativas eu creio que seja a falta de recursos pois, dentro de uma prefeitura, a Secretaria de Cultura é a que menos tem divisas para investir em seus projetos, então tudo é muito difícil. Mas isso faz parte da rotina. O pior de tudo São as dificuldades políticas, essas sim incomodam e muito; até os próprios pais querem usar a banda por interesses próprios. Mas vale a pena. Depois de cada apresentação você vê que seu trabalho está sendo recompensado. Ouvir a Banda tocando e imaginar que você ensinou a primeira nota musical para cada um deles, não tem preço, é muito emocionante. (Entrevista cedida em Junho de 2014).

Percebemos então o sucesso desta prática de ensino coletiva que não tem como objetivo final apenas a formação de instrumentistas, mas a inserção dos alunos no mundo da música. A Banda entra como papel transformador na vida dos alunos, graças ao empenho do Maestro em fazer o coletivo crescer e os princípios pedagógicos que regem suas aulas. Nas palavras da aluna P:

> O que eu conhecia de música era cantor, só! Música de celular, música de rádio, eu não conhecia instrumento [...] Minha família não conhecia nada de música também, conheceram comigo, mas eles colocaram na cabeça deles que música é um hobbie, trabalho é outra coisa. Antes de eu conhecer a música pra mim era isso também, mas hoje sei que música também pode ser trabalho, e é o que eu amo, tudo que eu sou devo à música. (Entrevista cedida em Junho de 2014).

4. Conclusão

O objetivo principal desta pesquisa era entender o sucesso musical da Banda Musical Jovem de Bom Jesus dos Perdões, e assim confirmar a hipótese de que esse “sucesso” é consequência, principalmente e dentre outros fatores secundários, do trabalho educativo e artístico desenvolvido pelo maestro. Considero os objetivos alcançados, confirmo a hipótese de que o “sucesso” da Banda ocorre devido ao trabalho e dedicação do Maestro, pois é este o único funcionário responsável pela Banda, é ele quem se preocupa, musical, social e educacionalmente com os alunos, investe no ensino, em projetos extra prefeitura, reuniões com os país e envolve a Banda socialmente nas festividades da cidade.

O papel social e educacional da Banda é perceptível, quando os valores tradicionais de banda, deixam de ser simplesmente a continuidade desta, para além deste objetivo anterior, preocupar-se com uma educação pautada na construção pessoal, musical e coletiva de seus membros. Faz-se assim, um movimento transformador da realidade de muitos desses jovens. Através desta transformação em um contexto sociocultural diferenciado, a Banda possui como objetivo, a formação não só musical, mas pessoal de seus alunos, possibilitando assim, a construção de projetos de vida através do fazer musical. Nas palavras do Aluno G:

> Minha convivência na Banda é ótima, eu estando lá me ajudou na escola. Sei que ainda tenho muito o que aprender, mas graças a Banda tive a oportunidade de decidir que quero ser músico (Aluno G em entrevista cedida em Junho de 2014).

A Banda Musical Jovem de Bom Jesus dos Perdões através da característica banda-escola têm como intuito a transmissão do conhecimento, do fazer musical. O papel principal da Banda não esta atrelado simplesmente à manutenção e transformação desta tradição secular, e sim na construção de possibilidades para estes jovens, quando aderem a um objetivo grupal, que se torna, muitas vezes, seu objetivo interno. A participação em grupos, seja ele musical ou não, é um pivô para a construção da identidade individual, entretanto, o grupo musical, a Banda, especificamente, possibilita inúmeras outras formas de construções identitárias e afetivas, um fenômeno presente em todas as relações

pessoais e na estrutura grupal como um todo. Nota-se essas relações na seguinte fala do Maestro:

> Depois de cada apresentação você vê que seu trabalho está sendo recompensado. Ouvir a Banda tocando e imaginar que você ensinou a primeira nota musical para cada um deles, não tem preço, é muito emocionante. (Entrevista cedida em Junho de 2014).

REFERÊNCIAS

BLACKING, John. Music, culture, and experience. *In: Music, culture & experience* – selected papers of John Blacking; edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.

OLIVEIRA, José Antônio. *Bandas de Música, Fanfarra:* um meio de música no ambiente escolar. Mestrado em educação em música. s.l.d.

QUEIROZ, Luiz Ricardo, SILVA (org). *Contexturas o ensino das artes em diferentes espaços*. João Pessoa: Editora Universitária, 2005.

Entrevista

Silva, Gabriela Salgado Coelho. Pesquisa de Iniciação Científica – PIBIC: Métodos de Ensino de Banda Musical: Um estudo de caso com a Banda Jovem de Bom Jesus do Perdões. Entrevista de Gabriela Salgado Coelho da Silva durante o mês de Junho de 2014. Bom Jesus dos Perdões. Informação Verbal. Secretaria de Cultura de Bom Jesus dos Perdões.

Gabriela Salgado Coelho da Silva

Formada em Licenciatura em Artes – Musica e Bacharel em Musica Popular – Sopro pela Universidade Estadual de Campina – Unicamp. Desenvolveu em 2014 com apoio do PIBIC a iniciação cientifica Métodos de Ensino de Banda Musical:Um estudo de caso com a Banda Jovem de Bom Jesus dos Perdões. Atualmente é aluna da pós - graduação da Escola de Musica da Universidade Federal do Rio de Janeiro sob orientação de Sergio Alvares.

MESA 11 – O “Entre-lugar” na Arte – Hibridismos e Limiares

Agnus Valente
HEURÍSTICA HIBRIDA E PROCESSOS CRIATIVOS HÍBRIDOS

Eleni Jesus de Souza
PENETRANDO OS "ENTRELUGARES" DA A/R/TOGRAFIA COMO PROCESSO CRIATIVO DE ESCRITA EM PESQUISAS EM ARTE E EDUCAÇÃO

Alexandre Gomes Villas Boas
A(R)TIVISMO: SISTEMAS HÍBRIDOS EM AÇÃO

Thiago Miguel Lopes Ribeiro Cunha Sabino
ENTRE O LIMIAL E O LIMINOIDE: CENA E RITUAL EM PROPOSTAS DE JERZY GROTOWSKI

Talitha De Castro Mendonça Mesquita; Maria Beatriz Mendonça
UM OLHAR EXPRESSIVO SOBRE O *ENTRE-LUGAR* DAS ARTES CÊNICAS EM “COREOGRAFIA DE CORDEL” DA CIA. DE DANÇA DO PALÁCIO DAS ARTES

HEURÍSTICA HÍBRIDA E PROCESSOS CRIATIVOS HÍBRIDOS

aGNuS VaLeNTe
Instituto de Artes da UNESP – agnusvalente@uol.com.br

RESUMO
Um fenômeno característico da Arte Contemporânea é a dissolução das fronteiras entre os domínios das especificidades dos processos criativos. As Artes Visuais vêm rompendo as barreiras com as demais artes, num ritmo crescente que torna as categorias artísticas mais interpenetráveis, permitindo um livre trânsito entre as mais diversificadas áreas, hibridando-as. Torna-se urgente revisar a literatura sobre os processos criativos e metodologias de criação sob a perspectiva do hibridismo em artes como uma forma de compreender as operações artísticas atuais, uma vez que a hibridação como poética e metodologia (intencionalmente buscada pelo artista) tem se revelado um catalisador de encontros inéditos e férteis na criação contemporânea. Complexo e em expansão, o hibridismo em artes é tema e objeto de interesse para artistas, historiadores, críticos e arte-educadores.

PALAVRAS-CHAVE
Heurística. Hibridismo. Metodologia. Processos criativos.

ABSTRACT
A characteristic phenomena of Contemporary Art is the dissolution of the boundaries between the domains of the specificities of creative processes. The Visual Arts have been breaking barriers with the other arts in an increasing rate that makes the artistic categories more and more permeable, allowing free passage among the most different areas, hybridizing them. It is urgent to review the literature on creative processes and methodologies to create the perspective of hybridity in the arts as a way to understand the artistic current operations, whereas the hybridization as poetic and methodology (intentionally operated by the artist) has catalyzed new and fertile encounters in contemporary creation. Arts hybridity, complex and expanding, has been the subject and the object of wide interest of artists, historians, critics and art educators.

KEYWORDS
Heuristic. Hybridity. Methodology. Creative process.

Introdução

Pour ces techniques hybrides,il faut des artistes également hybrides
qui soient capables de bien les maïtriser et les combiner.[1]
EDMOND COUCHOT, 1990

Vamos refletir a partir de uma premissa sobre a hibridez inaugural dos processos criativos híbridos, nestes termos: Considerando que o processo de criação, por seu vir a ser, caracteriza-se na mente do artista e em sua práxis como

[1] "Para essas técnicas híbridas, é preciso de artistas igualmente híbridos que sejam capazes de bem orquestrá-las e combiná-las." (COUCHOT *in* KLONARIS; THOMADAKI, 1990: p. 51, trad. nossa).

uma semiose, como uma transformação de signos em signos – tendo como pressuposto que o signo é a medida desse processo – quando tratamos dos processos criativos híbridos, em quê consistiria a hibridez desses processos e desse signo híbrido?

Conforme sublinha Peirce, “sempre que pensamos, temos presente na consciência algum sentimento, imagem, concepção ou outra representação que serve como signo” (1977: p. 269). O signo é medida desse processo pois é a unidade, o menor elemento de uma cadeia, e também é origem, meio e fim dela – já que esse signo não é uma entidade estanque, mas, ao contrário, uma entidade dinâmica. Esse poder de semiose é o que “caracteriza o processo sígnico como continuidade e devir” (PLAZA, 1987: p. 17), caracterização essa que estendo ao processo criativo por julgar inerente a ele e que parece se vislumbrar bem nesta semiose descrita por Peirce:

> Um signo ‘representa’ algo para a idéia que provoca ou modifica [...] O ‘representado’ é seu objeto; o comunicado, a significação; a idéia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. [...] A significação de uma representação é outra representação [...] despida de roupagens irrelevantes [...]. Finalmente, o interpretante é outra representação [...] e como representação, também possui interpretante. Aí está nova série infinita! (PEIRCE, 1974: p.99)

No processo de criação artística, o signo corresponderia não somente àquele elemento primeiro da criação (a imagem mental inaugural), ou aos *insights* que iluminam o avanço das etapas do processo; estender-se-ia também ao produto final, que é a obra criada, e a todos os interpretantes cumulativamente deflagrados a partir da fruição da obra pelo público. Porém, se “tudo o que está presente a nós é uma manifestação fenomenal de nós mesmos”, então, “quando pensamos, nós mesmos, tal como somos naquele momento, surgimos como um signo” (PEIRCE, 1977: p.269). Assim, a construção pensamental – aqui configurada como processo de criação – seria, então, uma semiose que se produz tendo como signos não apenas o seu objeto de criação, mas que inclui o próprio sujeito criador. Durante o processo criativo, também o artista se transforma no ato mesmo de formar sua obra, pois “entre a espiritualidade do artista e seu modo de formar existe um vínculo tão estreito e uma correspondência tão precisa, que um dos dois termos não pode subsistir sem o outro, e variar um significa necessariamente variar também o outro” (PAREYSON, 1993: p. 31). Isso porquê, conforme a concepção de Pareyson, para

além do tema ou do assunto, uma obra de arte tem como conteúdo a espiritualidade do próprio artista que na obra comparece através da definição de seu estilo, intenções e modo de ser, pois a maneira como a obra está formada sublinha necessariamente aquele que a formou.

O processo criativo é, portanto, continuidade e *devir*, uma semiose que tem lugar em e dá forma a um pensamento, uma transmutação de signo em signo empreendida na busca da realização de uma obra, que se desenvolve e representa *pari passu* o desenvolvimento do próprio artista – o artista como um signo em seu *devir*. De meu ponto de vista, este signo é a medida do processo: o artista-signo.

Poder-se-ia dizer que a hibridez inaugural dos signos em mutação nos processos criativos híbridos reside no próprio artista e em seu vir a ser: podemos então situar a medida desses processos no 'artista-signo híbrido' como unidade sintetizadora de formas e formatividades, em cujo estilo já se manifeste uma predisposição para essas escolhas artísticas. Parafraseando a epígrafe de Edmond Couchot (1990), vale salientar que é desejável que as metodologias aqui apresentadas encontrem no sujeito um campo fértil para hibridações. Mas, por fim, e paradoxalmente, é desejável também que os métodos heurísticos, apresentados a seguir, possam até mesmo fertilizar esse campo tornando-o potencialmente híbrido para implementar essas técnicas, tornando-as de fato operantes na medida em que possam tanto estimular como catalisar nesse artista uma potencialidade ou predisposição ao hibridismo – e acender aquela centelha deflagradora da criação.

Princípio Híbrido

Operations Research programs the hybrid principle
as a technique of creative discovery[2]
MARSHALL MCLUHAN, 1994

O termo *hibridações* é aqui compreendido e reiterado como procedimentos poéticos, partindo da premissa de um "*princípio híbrido* como uma técnica de descoberta criativa" (MCLUHAN, 1969: p. 55), que considero fértil particularmente no contexto da arte digital. Embora os meios sejam "agentes *produtores de acontecimentos*, mas não agentes *produtores de consciência*", a fusão ou fissão

[2] Pesquisa de operações "programa o princípio híbrido como uma técnica de descoberta criativa" (MCLUHAN, 1969: p.55).

desses agentes “oferece uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes e propriedades estruturais” (1969: p. 67), abrindo espaço para uma reflexão sobre os fenômenos deflagrados por esses encontros.

Para investirmos numa reflexão sobre os processos de criação no contexto do hibridismo em artes, é fundamental atentarmos para, ou considerarmos o fato de que o próprio termo “hibridismo” já revela uma relação híbrida da arte com outras áreas do conhecimento das quais transfere o conceito e suas variantes – notadamente da Genética e da Física. Vale frisar que comumente associamos terminologias da biologia genética para darmos conta de processos criativos com base antes na experiência e na vivência do que no conhecimento dos conceitos científicos: termos como “fértil”, “germinação”, “gestação”, e “parto”, bem como a expressão “dar à luz”, providos de universalidade e potência poética, transformaram-se em metáforas da criação, dotadas de significativa carga simbólica.

Com relação à etimologia, a discussão sobre a dicotomia entre “hybris” e “hibrida”, definições respectivamente encontradas nas etimologias grega e romana, é esclarecedora a respeito desses processos criativos, sobretudo com relação à tomada de posição do artista frente às suas próprias práticas híbridas (COUCHOT, 1985: p.122). O conceito de “hybris” é carregado de sentidos relacionados ao modo agressivo como os gregos, quando vitoriosos em suas batalhas ou guerras, tomavam e destruíam os bens dos vencidos, numa pilhagem extensiva às mulheres e filhas, a quem violentavam e, depois, abandonavam à própria sorte, gestando um ser híbrido já de antemão renegado pela família, um ser sem pátria e sem “pertencimento” a nenhuma das sociedades. O ser híbrido, nessa condição de “hybris”, fatalmente é rotulado com conotações pejorativas por estar associado e ter sua existência condicionada a um ato de aberração. Trata-se de um híbrido por contingência, híbrido sem necessariamente se pressupor uma escolha quanto à sua condição. Já o termo “hibrida”, de origem latina, remete a uma situação diferenciada, na medida em que contém um pensamento expansionista do império romano no sentido de se constituir uma grande unidade imperialista.

No que diz respeito à hibridação e hibridização, o que distingue esses termos é sua origem respectivamente na Genética e na Física/Química. O sentido atribuído a cada um desses termos advém de fato de como cada um desses processos se realiza. De um lado, na “hibridação”, temos uma analogia ao processo

biológico de acasalamento, de cruzamento entre espécies no sentido de uma fertilização que pode ser casual ou intencional, natural ou induzida, interna às espécies ou não, e que, uma vez efetivada, desenvolve um processo de gestação que resulta da fusão entre as partes envolvidas. De outro lado, na hibridização, remetendo aos experimentos nucleares de bombardeamento de elétrons, encontramos um processo metaforicamente explosivo, de antagonismos e conflitos entre as partes misturadas, causando um efeito, com certeza, mas que se aproxima mais da ideia de um rompimento, de uma fissão – na hibridização, encontramos, sobretudo, a ideia do híbrido como um ser fragmentado ou fragmentário.

Conforme o caráter da criação híbrida, o artista híbrido pode experimentar uma sensação de não-pertencimento a nenhum sistema ou categoria de arte, na medida em que se encontra em uma região fronteiriça, num espaço "entre" que torna sua produção desterritorializada, num sentido de liberdade que, contraditoriamente, somente um desterrado poderia usufruir – lembrando a expressão "entre-lugar", de Silviano Santiago (2000).

Dos Métodos Heurísticos

O método de classificação redunda em subverter
a ordem natural de nossas percepções fenomenais [...]
e a rearranjá-las segundo uma perspectiva diferente
seguindo aí uma ordem imposta *a priori,*
fornecida como um princípio, por uma idéia, um conceito,
um ponto de vista amplamente arbitrário: *o critério de classificação.*

ABRAHAM MOLES, 1981

Apresento aqui uma proposta com base em um princípio híbrido multimetodológico que propõe não somente o livre trânsito entre as metodologias, mas que, sobretudo, aponta uma heurística marcada pela mescla de diferentes métodos, constituindo uma criação fundada em uma metodologia híbrida de contornos indefinidos (e coerentemente indefiníveis) que eu denominaria doravante de Heurística Híbrida e cujos princípios apresento neste artigo.

Os Métodos Heurísticos, ou Métodos da Descoberta, podem ser diferentemente classificados segundo perspectivas diversas. A aplicação do critério se estende também à seleção dos métodos a serem classificados. Do estudo

genérico dos 21 métodos de criação científica/artística apresentados por Abraham Moles (1981), selecionei três métodos coerentes com o perfil desta proposta – de lançar um primeiro olhar nesse campo da metodologia da criação híbrida, classificando inicialmente os métodos que estão na base dos processos híbridos para, em artigos futuros, aprofundar em sua miríade de possibilidades.

Em *A Criação Científica,* Moles distingue três blocos (Métodos Heurísticos I, II e III) nos quais distribui os métodos de acordo com: a) seu caráter operador aplicado às doutrinas; b) seu caráter estrutural ou c) seu caráter idealista.

Neste artigo, enfocarei minha análise no primeiro bloco dos "Métodos Heurísticos e doutrinas", composto pelos métodos: 1) de aplicação de uma teoria; 2) de mistura de duas teorias; 3) de revisão das hipóteses; 4) dos limites; 5) de diferenciação; 6) das definições; 7) da transferência; 8) da contradição; 9) crítico e 10) de renovação. O fator comum entre eles é o fato de que esses dez métodos "visam a utilizar alguma coisa, doutrina, conceito, teoria matemática, construção mental etc... que já existe criticando-a, deformando-a, transferindo-a para outro domínio, tomando uma posição oposta a sua, desenvolvendo-a literalmente", o que configura todos esses métodos como "espécies de operadores aplicados às doutrinas para extrair delas outras doutrinas" (MOLES, 1981: p.91, grifo nosso). Para o autor, tratam-se de métodos que demandam menor esforço do ponto de vista processual, heurístico, da descoberta, uma vez aqueles mobilizariam menos imaginação, ou seja, mobilizariam menos caracteres de descoberta imaginativa justamente por atuarem sobre um universo já repertoriado. Isso não quer dizer que sejam métodos menos criativos que os demais; trata-se, antes, de uma característica particular – e bastante frutífera, diga-se – desse tipo de método heurístico, não havendo na afirmação anterior nenhuma espécie de valoração, mas sim, de ênfase a um aspecto que os determina e define – e que, no contexto deste trabalho, destaca variadas operações de hibridação. Vale lembrar que, para esta reflexão, amplia-se a ideia de campos da teoria para uma ideia enquanto sistemas significantes.

Mistura de duas teorias; Dogmático ou dos Limites; de Transferência

A mistura de dois sistemas seria um recurso de inserção de novas energias em um sistema exaurido, na medida em que os processos reiterados em um único sistema tenderiam a degeneração. Conforme Moles, “os resultados de uma ciência qualquer conservam forçosamente o ‘estilo’ de pensamento do método nela aplicado no início”, sendo necessário produzir um fluxo novo de ideias vindas de outra teoria pois “a originalidade brota na verdade do conflito entre duas teorias” (1981: p. 71-73).

No contexto da ciência, esse método é marcado pela gratuidade e pelo empirismo, pelo risco de esterilidade de se experimentar uma mistura ineficaz – contudo, essa característica empírica é fundamental para o pensamento artístico atuar sobre os fenômenos em sua totalidade.

O critério do Método dos Limites consiste na exploração das leis, normas e regras que determinam um projeto, visando detectar as fronteiras do campo de atuação para transgredi-las. O conceito que sustenta o método dos Limites é a noção de continuidade expressa no axioma “*Natura non fecit saltus*”. Dessa maneira, busca-se desfazer a dicotomia entre polos opostos, dicotomia que sugere uma brusca passagem de um extremo a outro sem fases intermediárias (como afirmação/negação, sim/não; certo/errado).

Assim, sua aplicação leva à consciência, reflexão e crítica dos meios de produção como fronteira e/ou moldura dentro da qual, tratadas de formas diferentes e aparentemente contraditórias, as regras podem ser: a) exploradas minuciosamente ou b) transgredidas. No primeiro caso, registra-se um trânsito criativo que não se faz por saltos, mas por gradações que revelam um universo de possibilidades entre o sim e o não, o certo e o errado, o bem e o mal, o começo e o fim, e eu diria entre um sistema e outro sistema. No segundo caso, por outro lado, revela possibilidades inusitadas ao transpor as fronteiras do meio produtivo, vencendo as limitações que este impõe à criação. Em ambos os casos, o tempo da criação apenas se dá com o conhecimento das regras a serem exploradas ou transgredidas.

O Método dos Limites coloca em discussão o pensamento aceito sobre a impossibilidade de o pensamento criativo ser mais preciso do que o meio do qual se serve, ou seja, de que não seria possível criar mais do que a linguagem ou o meio

permitam. O artista trabalha no limite das fronteiras dos meios que emprega na realização de seu projeto. Assim, sua aplicação leva à consciência, reflexão e crítica dos meios de produção como fronteira e/ou moldura dentro da qual, tratadas de formas diferentes e aparentemente contraditórias, as regras podem ser exploradas minuciosamente ou transgredidas. Como nos processos generativos e morfogêneses, fractais e em processos *In betweening* - explorando o espaço "entre".

Conforme Moles, o Método dos Limites se caracterizaria por "uma destruição da dicotomia inicial por dissolução do qualitativo no quantitativo" (1981: p. 79); em outros termos, eu diria que o Método dos Limites expande um campo de possibilidades entre blocos dicotômicos, por investimento de qualidade em uma fronteira minimamente quantificada ou não-quantificada entre esses dois blocos cujas leis são muito distintas e fortemente determinadas. Essa limitação dicotômica acaba por desafiar uma poética que aspira tornar preciso o campo impreciso ou omitido entre essas partes, produzindo *close-ups* qualitativos que revelem esse campo, configurando uma poética de desvelamento de uma prática imersa, oculta, na cohabitação e num entrelugar híbrido.

O Método de Transferência é considerado por Moles como um método heurístico na medida em que consiste na "tentativa de aplicar uma doutrina qualquer fora de seu campo de validade reconhecida" e de fazê-lo "precisamente lá onde ela não se aplica de modo explícito", constituindo um método "perigoso" mas também "um dos mais importantes e frutíferos dentre os métodos heurísticos", relacionando-se à caracterologia de um pesquisador possuidor "de um espírito aventuroso, de um verdadeiro anarquismo científico" (1981: p. 84).

Considerando que o autor já defendeu as analogias e distinções entre a criação científica e artística, podemos estender, sem delongas, essa ideia a um anarquismo artístico e caracterologia do pesquisador à relação intrínseca da práxis poética com a formatividade do artista (ou artista-pesquisador).

Entre e Trans-Hibridações

No contexto do "entre", anteriormente mencionado, privilegio a noção de "inter" na medida em que essa criação não me parece condenada apenas à ideia de um "entrelugar" situado entre duas fronteiras, como em um "limbo", mas a uma

relação, um "inter" na medida de um intercâmbio desses lugares, uma troca, uma inter-relação – e um "trans" na medida em que as trocas realizadas nesse contexto se expandem e se hibridam em outros processos. No sentido de um pensamento e criação "inter", os conceitos aqui concebidos vêm ao encontro dessa perspectiva fertilizadora da ideia de hibridismo como "hibridação de meios, sistemas e poéticas" (VALENTE, 2008), com os quais abarco desde o hibridismo nos meios de produção de imagem, passando pelo hibridismo de sistemas artísticos e não-artísticos, até o hibridismo de poéticas, pensado no âmbito de uma mistura mais abstrata no plano da formatividade e da espiritualidade do ser criador.[3]

Hibridação intersensorial

O híbrido, ou encontro de dois meios,constitui um momento
de verdade e revelação,do qual nasce a forma nova.
MARSHALL MCLUHAN, 1969

O diálogo entre múltiplos meios em ambiente tecnológico-digital se desenvolve de modo amplo, no qual "intervêm outras modalidades além da linguagem, a exemplo das modalidades visuais, sonoras, gestuais, e até mesmo táteis" (COUCHOT *in* LEÃO, 2002: p. 104) próprias de cada meio contemporizado no processo de criação digital. Os meios correspondem a aspectos sensoriais ligados aos sentidos físicos humanos de modo que, na medida em que se interrelacionam, "os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, como também entre si" (MCLUHAN, 1969: p. 72), produzindo um "intercurso dos sentidos" (PLAZA, 1987: p. 45-69) – como vemos na matriz híbrida da Poesia Concreta que hoje, em simbiose com o meio produtivo digital, atualiza aquelas experimentações intersensoriais propostas pelos poetas concretos.

[3] Este texto de metalinguagem focaliza seu objeto de estudo na práxis empírico-artística e no corpo teórico-crítico do projeto "ÚTERO portanto COSMOS: Hibridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo" (2002-2008), de minha autoria; o projeto artístico está disponibilizado *online* no endereço http://www.uteroportantocosmos.agnusvalente.com e o texto no banco de teses da USP. Dado o caráter digital do projeto e sua correlação com a Poesia Visual e Concreta, vale esclarecer que os conceitos partem desses contextos, porém, possuem validade ampla e extensiva a outros meios produtivos e sistemas artísticos. Os conceitos de hibridação aqui apresentados vêm sendo difundidos em publicações de artigos, como na Revista Rumores/USP, e nos anais da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, anais da #8 a #12.ART/UnB, dentre outras. Este texto, com mesmo título (acrescido de subtítulo) foi publicado no *e-book* Arte-Ciência: Processos Criativos, pela UNESP.

Esse intercurso de sentidos promovido pela hibridação de meios implementa o que concebi e denominei como “hibridação intersensorial” (VALENTE, 2008: p.27). Essa operação ocorre na medida em que os recursos dos meios empregados envolvam efetivamente mais de um dos sentidos humanos – visão, audição, tato etc. Lembremos as experiências recentes para a virtualização e atualização do olfato em meio digital, visando à articulação conjunta de todos os sentidos em um mesmo ambiente representacional.

Simultaneamente à contemporização de múltiplos meios, o digital promove também cruzamentos de sistemas. Isto porquê a tecnologia atualiza as imagens de meios artesanais e industriais; e estes, por sua vez, carreiam para o novo ambiente os seus sistemas de representação – desenho e pintura (artesanal); artes gráficas, fotografia e cinema (industrial). Ou seja, nesse contexto, outra modalidade intervém: a linguagem que, através dos códigos visuais, verbais e sonoros daqueles sentidos mencionados anteriormente, introduz os seus correspondentes sistemas de signos. Assim, fundada naqueles “efeitos do tratamento numérico da informação que se infiltra no cerne das operações” (COUCHOT *in* LEÃO, 2002: p. 104) em ambiente digital, e que recodifica os demais meios e códigos, a hibridação de meios também configura um campo propício para subsequentes misturas – e envolve, extensivamente, hibridações de sistemas artísticos.

Hibridação intertextual-semiótica

Uma das causas mais comuns de ruptura
em qualquer sistema é o cruzamento com outro sistema.
MARSHALL MCLUHAN, 1969

A hibridação de sistemas mobiliza diferentes sistemas além da Arte, revelando uma reflexão interdisciplinar que absorve outras áreas do conhecimento como Filosofia, Ciência, Astronomia, Arquitetura, Design etc. investindo em aproximações e licenças poéticas numa espécie de encantamento pelas sugestivas e potentes imagens de suas formulações.

Revela-se, nestes casos, uma operação similar àquele “método de transferência” de Abraham Moles (1981: p. 84-85). O transferir de um pensamento

de seu campo do saber para um outro se fundamenta na analogia que comparece, mais ou menos conscientemente, nos deslocamentos produzidos tanto do ponto de vista racional como intuitivo. Privilegiando as associações que ocorrem por similaridade/semelhança, promove conexões entre um ou mais caracteres qualitativos entre os sistemas envolvidos.

A hibridação de sistemas consiste numa hibridez de "textos" ou numa hibridez de "sistemas de signos", onde o termo "texto" é considerado em sentido ampliado para além do verbal e atinge as artes e linguagens visuais (BENSE, 1975: p. 179) e o amplo "sistema de signos" passa a focalizar, inclusivamente, o texto verbal; do mesmo modo, o caráter restritivo do termo "intertextualidade", antes confinado às linguagens verbais, é neutralizado, passando a também referir, mais amplamente, às linguagens não-verbais (KRISTEVA, 1974: p. 60).

Nessa perspectiva, concebo nas operações criativas da Poesia Concreta respectivamente uma hibridação de cunho intertextual, como criação entre-textos se considerarmos aqui aquela acepção ampliada de texto verbal e não-verbal, e uma hibridação de cunho intersemiótico*,* como criação entre sistemas sígnicos, semióticos – conceitos extensíveis a todas as criações que mesclam diferentes sistemas artísticos, como por exemplo Animação, Vídeo, Cinema, Teatro, Ópera etc., incluindo, também, os sistemas verbais.

Os conceitos de Intertextualidade e Tradução Intersemiótica enquanto promotores de hibridação, assim apostos, aparentemente podem depor uma redundância de termos. Contudo, são emblematicamente representativos da interpenetração das operações de hibridação na medida em que ambos romperam o perímetro de seus sistemas. A noção de intertextualidade ligada ao texto verbal e a noção de intersemiótica como pertencente a uma ordem não interlingual nem intralingual mas, digamos, intersígnica, expandiram-se em suas abrangências, promoveram uma dissolução de fronteiras, empreendendo um movimento em direção ao campo do outro – conceitos ideais para a compreensão das operações de hibridação na medida em que atuam conjuntamente nesse entre-lugar, no limite de seus campos.

A conjunção dos conceitos de intertextualidade e intersemiótica levou-me à formulação da hibridação de sistemas como uma "hibridação intertextual-semiótica" (VALENTE, 2008: p.29), considerando-se o quanto ambas estão imbricadas. Desse

modo, mantenho o conceito o mais amplo possível, distante de polêmicas e conflitos interdisciplinares sobre a noção de texto verbal ou não-verbal dos mais ortodoxos. Contudo, é possível aferir uma predominância nas operações híbridas entre sistemas se considerarmos – se for necessário fazê-lo – o quanto o fenômeno operado tende a um produto final textual ou semiótico.

Hibridação interformativa

O operar da pessoa é plasmador de formas.

LUIGI PAREYSON, 1993

A hibridação interformativa (VALENTE, 2008: p.35), propõe uma consciência de historicidade das Poéticas, cujos programas artísticos circunscrevem-se em âmbito histórico e em âmbito pessoal – ambos absorvidos por em sua *praxis* artística.

Cumpre distinguir duas modalidades de poéticas: 1) no âmbito das poéticas históricas, os "ismos", i.e. os movimentos artísticos aos quais os artistas estão inseridos; e 2) no âmbito das poéticas pessoais, incluindo tanto os programas individuais especificamente ligados à criação dos artistas como também ligados ao fazer genérico de toda pessoa.

No âmbito das poéticas *históricas*, vemos essas poéticas se multiplicarem em movimentos, sucessiva e ininterruptamente, com programas e manifestos dos mais variados e díspares entre si. Daí, as grafias de Poéticas no plural, que revela a multiplicidade de ideários, em contraste com Estética no singular, coerente com sua unidade filosófico-especulativa e teorética (PAREYSON, 1993: p. 297-306). Na medida em que correspondam ao espírito ou ao ideal de um momento artístico ou histórico, essas Poéticas se transformam em objetos de releitura por operações intertextuais e tradutoras; são rediscutidas, reabilitadas, recriadas – ou revisitadas pelas poéticas dos artistas atuais. Como vimos, as misturas entre diferentes movimentos artísticos que presenciamos hoje – entre arte concreta, conceitual, construtiva e as artes de participação – estabelecem diálogos e aproximações entre os diferentes programas artísticos históricos, seus textos e sistemas semióticos, reelaborando-os e, prospectivamente, revalidando-os face ao pensamento artístico contemporâneo (e aos novos avanços tecnológicos) através de hibridações que

envolvem as linguagens e os próprios sistemas sígnicos, acarretando predominantemente processos de hibridação intertextual-semiótica. Já no âmbito das poéticas *pessoais* envolvidas em processos híbridos, opera-se uma hibridação interformativa que se configura predominantemente "sob o signo da formatividade" (p.32) que pode se estender desde a produção da obra (eixo da pessoa do artista) até a sua recepção (eixo da pessoa do interator). No eixo da produção, considero a possibilidade híbrida nas afinidades e filiações artísticas, responsáveis pelas influências e diálogos entre artistas, mestres e discípulos. Recordo que sempre haverá elementos de hibridação intertextual-semiótica, advindos da poética histórica à qual esse artista vincula sua produção individual, mas cumpre salientar que na hibridação de poéticas pessoais predomina uma hibridação entre formatividades, estas compreendidas enquanto estilo do artista no modo único e irrepetível de seu fazer que se integra à obra enquanto forma (p. 32).

Essa modalidade de hibridação interformativa é observável também em co-autorias e criações a quatro mãos, criações em grupo ou coletivas, nas quais as formatividades dos autores hibridam-se internamente à criação artística, em diálogos e embates, consensuais ou não, na busca do completamento da obra numa ação compartilhada.

Uma variante de hibridações interformativas se encontra nas criações "paradigmáticas", na acepção de Moles, nas quais o artista introjeta e re-elabora o *modus operandi* ou a poética de outros artistas, em cruzamentos inéditos de linguagens. Conforme Moles, o método criativo paradigmático consiste em apreender o paradigma da criação, a linguagem e o modo de fazer de outrem e reproduzi-lo assumidamente como um procedimento poético, recriando o estilo por uma questão de afinidade eletiva ou com finalidades objetivas como, por exemplo, completar obras inacabadas, produzindo o "simulacro de um estilo, que pode ser o '*Cantus Firmus*' proposto por Fucks, a sinfonia proposta por Beethoven ou a abstração geométrica proposta por Vasarely" (MOLES, 1981: p. 101). Nesse método paradigmático eu incluo também as criações "à maneira de..." por compreendê-las como hibridações de Poéticas que envolvem hibridações interformativas. Vale mencionar aqui uma significativa interformatividade que identifico nos quatro poemas de Manuel Bandeira que compõem o conjunto "À maneira de..." nos quais o poeta simula a escrita de outros poetas como Alberto de Oliveira, Olegário Mariano,

Augusto Frederico Schmidt e E. E. Cummings. Esse procedimento é análogo também aos “Murilogramas”, de Murilo Mendes, que integram “Convergências”, livro no qual o poeta absorve a dicção de outros autores como Cesário Verde, Cecília Meireles, Souzândrade, Mário Pedrosa, Kafka etc. Nesses casos, o processo também mobiliza traduções intersemióticas.

No eixo da recepção, atribuo essa modalidade de hibridação interformativa também ao processo de interação do público com a obra. O novo papel do espectador encontra sua expressão no neologismo *spect-acteur* (WEISSBERG, 1999) em que “ator” refere-se diretamente à noção de ato, no sentido de uma ação — quase gestual —, por oposição à apreciação mental. Para o autor do neologismo, o hífen entre os termos é essencial, na medida em que associa a função perceptiva “*spect*” (ver) ao completamento do gesto daquele que atua sobre a obra. Nesse sentido, o público – transformado em *spect-acteur* ou interator – opera uma hibridação poética em que sua formatividade é inserida no corpo da obra ou a impregna, pelo modo como a conduz ou a executa.

De modo permanente ou efêmero, o interator hibrida uma forma que é sua, afetando o campo de interpretabilidades (que se amplia com novos conteúdos e experiências) bem como a sintaxe e estrutura da obra, embutindo nela sua expressão, suas referências, seu gosto e seu tempo, traduzindo elementos intertextuais e semióticos próprios – ou já repertoriados do sistema cultural e artístico – envolvendo secundariamente uma hibridação intertextual-semiótica. O público, ainda que à distância, efetivamente hibrida-se na obra em tempo real na imediaticidade do *feed-back*.

Assim, denomino de hibridações interformativas às operações de hibridação de poéticas que proporcionam uma dinâmica criativa entre estilos distintos e que demandam uma criação-síntese entre-formatividades. Numa interformatividade de *modus operandi*, as hibridações de poéticas mobilizam relações artista/artista, artista/público, público/artista, público/público, promovendo encontros inusitados cuja somatória expande o repertório de signos e edifica uma *poiesis* enquanto lógica, ética e estética aberta a todos.

Considerações Finais

À guisa de consideração final, cumpre, a partir das metodologias de hibridação, distinguir a unidade sintetizadora original dessas operações. Aparentemente em trânsito, essa unidade ora repousa na ductilidade do meio produtivo, ora na hibridez ou contemporização fundante do sistema tecnológico. É importante salientar que não basta que a tecnologia possua um corpo de metodologias para hibridações se o artista não for igualmente híbrido para implementá-las, tornando-as de fato operantes e efetivas. Assim, podemos situar no artista, em cujo estilo já se manifesta uma predisposição para essas escolhas artísticas, a unidade que as sintetize (VALENTE, 2008: p.232). Na síntese mesma dessas hibridações, no *modo próprio* com que o artista as orquestra e as reelabora, podemos apreender o caráter inovador e inédito, único e irrepetível de sua poética híbrida, que pode ser catalisada com metodologias próprias para a exploração do potencial híbrido dos meios produtivos e metodologias e, quiçá, estimulá-las.

REFERÊNCIAS

BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia na Arte da Fotografia à Realidade Virtual*. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2003.

_____. Boïts Noires. In: KLONARIS, Maria et THOMADAKI, Katerina (org). *Technologies et Imaginaires* - Art Cinéma Art Vidéo Art Ordinateur. Paris, Dis Voir, 1990.

_____. Hybridations, In: THÉOFILAKIS, Élie. (ORG) *Les Immatériaux* - Modernes, et Après?. Paris: éditions Autrement, 1985.

KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

LEÃO, Lúcia. (org.) *Interlab*: Labirinto do Pensamento Contemporâneo. SP: Fapesp/Iluminuras, 2002.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media* – The Extension of Man. London: England, Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1994.

_____. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (Understanding Media). São Paulo, Ed. Cultrix Ltda, 1969.

MOLES, Abraham Antoine. *A Criação Científica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PAREYSON, Luigi. *Estética* - Teoria da Formatividade. RJ: Editora Vozes, 1993.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

_____. *Escritos Coligidos*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1974.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

VALENTE, Agnus. *ÚTERO portanto COSMOS* – Hibridação de Meios Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo. 2008. 237 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – ECA/USP, São Paulo, 2008.

WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à Distance*: Déplacement virtuel et réseaux numériques. Paris: éditions L'Harmattan, 1999. Disponível em: http://hypermedia.univ-paris8.fr/Weissberg/presence/presence.htm Acesso em: 11 set. 2013.

Agnus Valente
Artista híbrido, doutor em Artes Visuais pela USP (2008). Professor no IA/UNESP e orientador nos cursos de Graduação, Especialização e Pós-Graduação em Mestrado e Doutorado. Pesquisa Hibridismo em Artes; é um dos líderes do Grupo de Pesquisa Poéticas Híbridas IA/UNESP/CNPq.

ENTRE OS "ENTRELUGARES" DA A/R/TOGRAFIA PESQUISA EM ARTE EDUCAÇÃO

Eleni Jesus de Souza
Unesp - Instituto de Artes – souza_eleni@hotmail.com

RESUMO
Este artigo é parte do desenvolvimento da pesquisa de mestrado que tem por fundamentação a pesquisa educacional baseada em Arte Educação e por metodologia a A/r/tografia, uma forma recente de pesquisa e investigação em expansão nas Ciências Sociais e Humanas. Para tanto, na primeira parte deste artigo, atenho-me a uma apresentação das abordagens teóricas, bem como da relação da metáfora utilizada para o termo A/R/T Artist (artista), Researcher (pesquisador), Teacher (professor) e graph (grafia: escrita/representação) (DIAS e IRWIN, 2013). Na segunda parte, apresento relações entre a A/r/tografia e meu processo de formação profissional.

PALAVRAS-CHAVE
A/rtografia. Entrelugares. Pesquisa. Arte e Educação.

ABSTRACT
This article is part of the development of my master's research project which aims to be an Art Education-based Research within the methodology of the A/r/tography, a recent form of research and investigation currently in expansion in the Social Sciences and humanities fields. Therefore, in the first part of this article, I've focused in a brief report on its theoretical approaches as well as in the metaphor used in the term A/R/T - Artist, Researcher, Teacher - and graph (spelling: writing/representation), through texts contained in the book "Arts-based Educational Research: A/r/tography" organized by Belidson Dias and Rita L. Irwin. In the second part of the article, I present the relationship between the A/r/tography and my professional formation process.

KEYWORDS
A/r/tography. Places in between. Research. Art. Education.

Entre os "entrelugares" da A/r/tografia

Este artigo é parte do desenvolvimento de minha pesquisa de mestrado que tem por objetivo ser uma pesquisa educacional baseada em Arte e Educação que tem como metodologia a A/r/tografia "como um gênero emergente e em processo de expansão de pesquisa e investigação nas Ciências Sociais e nas Humanas" (DIAS, 2013: 13)[1], já que imbricadas neste processo estão as minhas práticas de artista, educadora e pesquisadora.

[1] Belidson Dias é organizador, juntamente com Rita L. Irwin da Pesquisa Educacional Baseada em Arte: *A/r/tografia*. Santa Maria. Ed. da UFSM, 2013.

A empatia por esta forma de pesquisa se deu pela identificação de que é por meio da criação que aciono as minhas ideias, dialogo com os autores, planejo as aulas e ministro-as: sendo artista-educadora e pesquisadora-aprendente. Viver é um ato criativo. Escrever é um ato criativo, portanto, as relações teóricas e os diálogos decorrentes deste processo de pesquisa desenvolvido no mestrado estão sendo os constituintes de minhas ideias e ideais, ao mesmo tempo em que procuro situar e compreender as minhas práticas educativas e o processo que vem enriquecendo minha bagagem pessoal e profissional por meio de disciplinas que não se limitam a métodos nem são lineares e que operam pela via da totalidade.

Logo, por ser a A/r/tografia uma forma de pesquisa ainda pouco conhecida em nosso contexto, a primeira parte deste artigo conta com uma breve apresentação de seus conceitos e contexto histórico a fim de situar o leitor na ampla discussão acerca de suas proposições híbridas e de sua criação e reinvenção constante por parte de artistas-professores-pesquisadores, preocupados com a elaboração de uma pesquisa qualitativa.

> A a/r/tografia é uma forma de representação que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem visual quando eles se encontram em momentos de mestiçagem ou hibridização. A/R/T é uma metáfora para: Artist (artista), Researcher (pesquisador), Teacher (professor) e graph (grafia: escrita/representação). Na a/r/tografia saber, fazer e realizar se fundem. Elas se fundem e se dispersam criando uma linguagem mestiça, híbrida. Linguagem das fronteiras da auto e etnografia e de gêneros [...]. (DIAS, 2013:25).

Assim, como um campo aberto de pesquisa, tem pela frente todo um espaço a ser descoberto, já que, segundo Anita Sinner e um grupo de pesquisadores, incluindo Rita Irwin em, *Analisando as práticas dos novos acadêmicos: teses que usam metodologias de pesquisas em educação baseadas em arte* "[...] A/r/tógrafos podem enfatizar uma investigação visual, performativa, narrativa ou musical, entre outros, mas também podem valer-se de outras formas de pesquisas qualitativas, tais como historias orais e autobiografia"[2]. (SINNER et al., 2013:102). O termo vem sendo estudado desde meados de 1970, quando educadores pesquisadores passaram a valer-se de livros de artistas e de críticas de arte dentro de suas pesquisas educacionais. Em 1990, a introdução de formas estéticas foi estabelecida

[2] Ver SINNER, Anita et. al. Analisando as práticas dos novos acadêmicos*: teses que usam metodologias de pesquisas em educação baseadas em art.* Cap. 07 do livro Pesquisa Educacional Baseada em Arte: *A/r/tografia.* DIAS e IRWIN (org.), pg. 99-135.

com a inclusão em pesquisas baseadas em arte como "narrativa, autobiografia, dança e movimento, leitura teatral, multimídia, hipertexto, artes visuais, fotografia, música, poesia e literatura criativa não ficcional (entre outras)". (SINNER et. al., 2013:102).

Em crescimento acelerado nos campos das Ciências Sociais e da Educação, vale ressaltar, de acordo com Rita Irwin e Belidson Dias, que a A/r/tografia, por meio de envolvimentos artísticos, pode aumentar a nossa capacidade investigativa de "compreensão das atividades humanas". (IRWIN, 2013:28). Segundo os autores a pesquisa baseada em Arte foi desenvolvida por Elliot Eisner por através estudos em cursos de pós-graduação na Universidade Stanford, nos Estados Unidos, entre 1970-1980. "Ele buscava estudar a arte como elemento essencial para o desenvolvimento de suas pesquisas. Seu referencial teórico calca-se na Fenomenologia, Estruturalismo, e Pós-estruturalismo [...]". (DIAS, 2013:24).

Eisner amparou sua abordagem em trabalhos de diversificados autores como: Ted Aoki, Willian Pinar, Madeleine Grumet, Patrick Slaterry, Van Manem, Gilles Delleuze, Merleau-Ponty, Joe Kincheloe. Em percussores no trabalho de PEBA[3] encontramos John Dewey, Elliot Eisner, Gary Knowles, Rita Irwin[4]. Atualmente estão envolvidos na prática de A/r/tografia, pesquisadores como Carl Leggo, Rita Irwin, Mitchel Fisher, Anita Sinner entre outros. Assim,

> [...] PEBA oferece ao pesquisador e educador uma variedade de métodos que permitem auxiliar os processos de questionamentos, de reflexão e fazer. A/r/tografia é uma prática de PEBA e uma pedagogia instituída na Faculdade de Educação da Universidade de Columbia Britânica, UBC, Canadá, que traz uma abordagem tão dinâmica à pesquisa qualitativa que essas desafiam nossas noções naturalizadas e conservadoras de se fazer educação e pesquisa (SINNER; LEGGO et al., 2006). Ao colocar a criatividade à frente no processo de ensino, pesquisa e aprendizagem, a a/r/tografia gera *insights* inovadores e inesperados ao incentivar novas maneiras de pensar, de engajar e de interpretar questões teóricas como um pesquisador, e práticas como um professor. O ponto crítico da a/r/tografia é saber como desenvolvemos inter-relações entre o fazer artístico e a compreensão do conhecimento. (DIAS, 2013:24).

Por não seguir dinâmicas estandardizadas (IRWIN, 2013), trata-se de uma pesquisa fluida, isenta de linearidade e em constante movimento. Assim, permite

[3] De acordo com Rita Irwin em *A/r/tografia*. Cap. 2 do livro Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a sigla PEBA refere-se a pesquisa baseada em Arte e é a tradução de *Arts Based Educational Research* (ABER). Ver p. 28-34.

[4] Para uma visão mais abrangente dos autores referenciais de Eisner (ver DIAS e IRWIN (org.), p. 24

narrativas textuais e visuais entrelaçadas e que funcionam como chave-mestra para que o artista-professor-pesquisador possa compreender os seus próprios processos, já que esse trafegar por entre diversas áreas do conhecimento, práticas cotidianas e pedagogias pós-modernas para o ensino de arte confere-lhe um caráter *bricoleur*. Processo ao qual Rita Irwin, metaforicamente, utiliza-se do termo mestiçagem para designá-lo. Neste sentido, a autora refere-se à A/r/tografia como uma mestiçagem sob a perspectiva sociocultural canadense,[5] por conceber "pesquisar, ensinar e fazer arte como atividades que se costuram através uma das outras, um entrelaçamento de conceitos, atividades, sentimentos [...], criando uma manta de similaridades e diferenças" (IRWIN, 2013:126)

Sob o ponto de vista de Irwin, dentro do contexto de minha pesquisa em arte educação, considero a mestiçagem como espaços abertos que geram possibilidades e alternativas ao longo de suas construções e desconstruções textuais, fortalecendo aspectos que avalio serem imprescindíveis em minha práxis educativa: as relações sociais, os diálogos, as criações e feituras situadas entre mim e meus alunos e, sobretudo, como me situo no mundo como arte educadora, como "gente" (Freire, 1996) e "ensinante aprendente," já que ser educador é reconhecer que a busca pelo conhecimento é constante e inconclusiva, assim como o nosso ser (Freire, 1996; Kincheloe,2007). Logo, ser educador-pesquisador-aprendente é assumir-se inconclusivo. Segundo Irwin,

> [...] Mestiçagem é uma metáfora para artistas-pesquisadores-professores que integram estas identidades às suas vidas profissionais e pessoais. É também uma metáfora para os mesmos processos e produtos criados e utilizados nessa atividade. É por isso que o acrônimo a/r/t (*Artista-Researcher-Teacher)* é tão apropriado. A/r/t não apenas reconhece a identidade de cada indivíduo tem, mas também permite que todos nós tenhamos um momento de imaginação ao apreciarmos e entendermos os processos e produtos envolvidos na criação da obra de arte, não importando se são objetos ou tarefas profissionais, são formas exemplares de integração entre saber, prática e criação. Os processos e produtos são experiências estéticas nelas mesmas, pois integram as três formas de pensamento (ou possivelmente mais). (IRWIN, 2013:128;129).

[5] De acordo com Rita Irwin em *A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica*. Cap. 08 do livro Pesquisa Educacional Baseada em Arte: *A/r/tografia*, o termo provém: "Do francês "métissage" que deu origem à palavra canadense "métis". Para muitos teóricos acadêmicos, é um espaço de escrita e sobrevivência, um entrelugar dentre diferentes culturas e línguas que possibilita o desenvolvimento da estratégia política e práticas pedagógicas fluidas e criativas. (N.T.). (IRWIN, 2013:126)

Neste momento, posso afirmar que venho passando por uma "ansiedade a/r/tográfica". Ansiedade esta que consiste em integrar "saber, ação e criação", porque disciplinas como *Meios de produção e práticas híbridas na Arte Contemporânea,* ministradas pelo prof. Agnus Valente, ou a de *Reflexões acerca do espetáculo teatral como construção visual,* ministrada pelo Prof. Wagner Cintra[6] causaram em mim uma necessidade criativa, levando-me a produção de *performances* e dança/teatro. Disciplinas que contribuem não apenas para a minha formação, mas também para a minha formatividade.

Como ressalta Irwin, "talvez todos os educadores desejem se tornar artistas-pesquisadores-professores quando começam a se questionar sobre como foram ensinados e como os métodos tradicionais necessitam de vida e de viver" (IRWIN *apud* GAROIAN, 2013: 128), e são essas perspectivas inter-relacionais da a/r/tografia que me encantam e me motivam no processo de escrita de minha pesquisa, porque percebi em suas possibilidades conectivas, uma multiplicidade interpretativa que me conduz à produção de uma narrativa focada na relação com os sujeitos nela imbricados, já que é passível estabelecer vínculos entre a minha essência como pessoa, minhas experiências de vida e minha expressão artística com meu processo de trabalho (a docência).

Assim, a A/r/tografia me conduz a esses "espaços" nos quais realmente gostaria de adentrar na elaboração de uma pesquisa em Arte/Educação. Portanto, é possível fazer um processo análogo e ter essa analogia como processo de investigação, porque para se falar em educação, tem de se pensar no homem "inteiro". No homem em sua completude! Logo, como professores não podemos assumir a fragmentação: nem de nós mesmos e nem de nossos alunos.

Devemos ver a educação como condição efetiva para agir no mundo no sentido da transformação do real, porque o professor tem de conhecer a humanidade em que vive. Tem de tomar consciência de si e da educação como autoconsciência, já que, sob a perspectiva de Maturana, conforme salienta a Profa. Luiza Helena da S. Christov[7] em *Repertório dos Professores em formação* (2011, pg. 04) o "ser vivo é entendido, então, como capaz de conhecer, renovar-se e renovar

[6] Disciplinas oferecidas pelo PPG – Programa de Pós Graduação em 2015

[7] Ver CHRISTOV, Luiza Helena da Silva. Repertório dos Professores em formação. São Paulo: UNESP, 2011. Curso de Especialização em Arte UNESP/REDEFOR. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/.../40349/6/2ed_art_m1d1.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2015.

seu meio", ao que ele denomina *autopoiesis*. Também segundo a Profa. Nize Maria Campos Pellanda em seu livro *Maturana & a Educação* (2009), *autopoiesis* foi o termo cunhado por Humberto Maturana e Francisco Varela, proveniente de dois vocábulos gregos: *auto-* por si e *poiesis* – produção, o que expressa a "autoprodução dos seres vivos" (PELLANDA,2009, p. 23). Porém no contexto desta pesquisa recorro-me ao conceito de *autopoiesis* e não ao termo, já que de acordo com Pellanda (2009), há diferenciações entre eles.

> [...] No caso do conceito de *autopoiesis* e de toda a teoria que ele sustenta, existe uma lógica que é circular – o efeito rebate sobre a causa que por sua vez faz disparar outros efeitos. Um exemplo concreto dessa lógica é a circularidade do viver/conhecer/viver [...]. Para explicar melhor esse complexo funcionamento dos seres vivos, podemos usar as noções de máquinas autopoiéticas e máquinas alopoiéticas. As primeiras seriam aquelas que produzem a si próprias na ação. Os seres vivos são máquinas autopoiéticas porque o resultado de seu operar é sempre eles mesmos, não dependendo de um administrador externo ao sistema.
>
> [...] A noção de *autopoiesis* implica, portanto, a construção do mundo de forma autônoma, ou seja, não existe um mundo externo objetivo independente da ação do sujeito que vive e conhece ao mesmo tempo. O mundo emerge junto com a ação/cognição do sujeito. E cognição nessa teoria tem um sentido biológico, pois considera a vida como um processo cognitivo. O sujeito vive e sobrevive porque produz conhecimento que é instrumento através do qual se acopla com a realidade. (PELLANDA, 2009: 23-25)

Deste modo, presumo: já que a a/r/tografia concentra os conceitos em teorias como a Fenomenologia e teorias da complexidade como as de Joe Kincheloe e Kathleen Berry e que afirmam que na metodologia da *Bricolagem,*[8] o domínio teórico está ligado ao mundo vivido (Kincheloe, 2007), no qual "novas formas de cognição e pesquisa são enatuadas"[9], não dá para não se levar em conta numa pesquisa, também qualitativa como esta, que os conceitos sustentados pela *Teoria do Enativismo* de Francisco Varela e Humberto Maturana nela estão implícitos,

[8] Ver Métodos de Pesquisa. Pesquisa em Educação: conceituando a bricolagem / Joe L. Kincheloe, Kathleen S.Berry ; tradução Roberto Cataldo da Costa. – Porto Alegre: Artmed, 2007.

[9] De acordo com o tradutor: "O neologismo "enação" e seus derivados, como o verbo "enatuar", refere-se ao termo inglês *"enaction*" (atuação, representação), usado por F. Varela, depois traduzido por *enacción* em espanhol (que também remete a "*en acción"* e tem sido usado recentemente em português.

> [...] o significado dado por Varela para *"enaction*" corresponde a "agir no mundo". Enativismo é uma teoria cognitiva que se concentra na noção de que a expressão mais elevada da inteligência humana envolve a ação imediata de improvisação das pessoas no mundo, ou, mais uma vez, agir no mundo. Sendo assim, '*enact*' poderia ser traduzido como agir no mundo em relação às condições com que nos deparamos. (KINCHELOE, 2007:19)

Então, já que a a/r/tografia permite-me navegar por mares "nunca dantes navegados", correlacionar minhas ideias entre teorias e práticas, aprendizado e ensino, pesquisas em espaço artístico (danças e performances) e em espaço teórico como pesquisadora reúnem em mim infinidade de indagamentos, preocupações e questionamentos sobre meus próprios processos criativos, levando-me a reflexões profundas sobre minhas práticas não somente as individuais, mas sobretudo, as pedagógicas, porque num processo de pesquisa como a a/r/tografia tudo é dinâmico e vivo já que contempla esse "agir no mundo" dentro das mais variadas linguagens.

Como convergem Dias, Irwin e Stephanie Springgay (2013), a a/r/tografia é considerada uma pesquisa viva pois aqueles que se propõem a trafegar por seus entremeios optam por refletir sobre "as práticas de artistas e educadores como ocasiões para produção de conhecimento" (IRWIN, pg.29), e foi assim que comecei a caminhar pelas bordas das territorialidades possíveis sugeridas pela A/r/tografia: para compreender essa possibilidade de produção metodológica que se refere a um intenso processo de estar "entre lugares", porque aqueles

> "que vivem nas fronteiras da a/r/t reconhecem a vitalidade de viver em um entrelugar. Eles reconhecem que arte, pesquisa e ensino não são feitos, mas vividos. As experiências e práticas vividas são inerentes à produção de obras de a/r/t e de escrita (grafia) realizadas por indivíduos criando e recriando suas vidas. Pensamento e ação estão inextricavelmente ligados através de um círculo hermenêutico de interpretação e compreensão. (IRWIN, 2013:130).

Não é tarefa simples conceber ideias e situá-las dentro de um espaço-tempo, ainda mais quando nos referimos à educação da arte como processo de possibilidades criativas, de diálogos, de encontros, de incertezas e de descobertas, porque não há conhecimento sem envolvimento e, como ressalta Irene Tourinho[10] (2013, p. 67), "compreender essa possibilidade de criação metodológica, a instabilidade dos percursos de investigação e ensino e os retornos e recomeços que

[10] Ver TOURINHO, Irene. Metodologia(s) de pesquisa em arte-educação: *O que está (como vejo) em jogo?* Cap. 04 do livro Pesquisa Educacional Baseada em Arte: *A/r/tografia.* DIAS e IRWIN (org.), pg. 63-70.

caracterizam estas ações são desafios para pesquisadores, iniciantes e experientes". Consequentemente, perceber-se como educador-artista-pesquisador é desenvolver-se num envolver múltiplo, já que meu diálogo com os teóricos reforça em mim a ideia de escola como espaços de coletividade, porque para mim, escola é isso! É lugar onde a palavra rotina não deveria ser bem-vinda... Onde cada um possui a sua idiossincrasia ao mesmo tempo em que é tão coletivo. E deveria ser assim da educação infantil à universidade: um lugar onde os meios justificam os fins e não contrário.

Por conseguinte, pensar numa pesquisa educacional em arte educação como a a/r/tografia sugere, é situar-me no centro de todo processo, levando-se em consideração que,

> [...] A pesquisa viva é um compromisso de vida com as artes e a educação por meio dos atos de pesquisa. Estes atos são formas teóricas, práticas e artísticas de criar significado através de formas recursivas, refletivas, responsivas, mas resistentes de compromisso. A a/r/tografia é uma metodologia de corporificação, de compromisso contínuo com o mundo: que interroga, mas celebra o significado. A A/r/tografia é uma prática viva, uma vida criando experiência examinando nossa vida pessoal, política e/ou profissional [...]. (IRWIN e SPRINGGAY, 2013: 147)

E é assim que me sinto neste momento de intensidade com a pesquisa do mestrado: juntando os meus retalhos e os transformando num entrelaçado de relações vivenciais: tanto como aprendente, como artista quanto como arte educadora, já que são esses retalhos que compõem a minha história de vida e que dão feitio a meu todo, pois como ressalta Marie Christine Josso em *Experiências de vida e formação* (2004, pg.31): "abarcam a globalidade da vida em todos os aspectos, em todas as suas dimensões passadas, presentes e futuras [...]". Quais fatos de minha vivência foram relevantes para a escolha de minha profissão docente? Como me situo como artista? E de que forma é possível para uma arte educadora do ensino fundamental e médio de escolas públicas situar sua investigação na A/r/tografia?

Embriagada de indagações, lembro das palavras de Christov (2011, pg. 15) de que: "a narrativa provoca perguntas, espantos, hipóteses e inquietações duradoras que podem, em outros momentos, serem revisitadas". Logo, redigir uma narrativa a/r/tográfica está sendo como tecer uma colcha de *patchwork*, cuja junção da unidade forma um todo costurado, moldando-a de várias formas e cores, umas

mais vibrantes outras nem tanto, mas que no conjunto formam um belo mosaico para se admirar, porque, cabe-me aqui concordar com o Prof. Paulo Freire (1996, pg. 29) acerca de sua visão sobre o termo "professor pesquisador", que o indagar, o buscar e o pesquisar fazem parte da prática docente e não uma característica pessoal do educador[11]

> Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino*. Esses que-fazeres se encontram um corpo no outro. Enquanto ensino continuo buscando, reprocurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade. (FREIRE, 1996: 29).

A A/r/tografia como percurso de formação: O ProfArtes[12].

Coordenado pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, o ProfArtes tem por objetivo "proporcionar formação continuada a docentes de Artes da Educação Básica pública, propondo discussões sobre o papel do ensino da arte na escola e na comunidade". [Online][13]. Assim, além de disciplinas semipresenciais, o programa conta também com três disciplinas obrigatórias e três optativas e um trabalho de conclusão orientado de forma presencial.

Residente no interior de São Paulo, a IES[14] mais próxima é a Unesp, e após aprovação no processo seletivo, tornei-me, com muita satisfação, mestranda desta Universidade, sob orientação de Rejane Galvão Coutinho. O primeiro grupo do ProfArtes 2014 nesta IES é formado por quinze arte educadores. Sendo 05 com formação musical, 03 em Teatro e 07 em Artes Visuais (na qual me enquadro). Essa diversidade propicia heterogeneidade aos diálogos e uma enriquecedora troca de experiências e, embora situados em linguagens artísticas diferentes, nosso ponto de convergência é o de que a arte educação em salas de aula gera discussões acerca de nossa própria atuação, e acredito que este é o objetivo de um mestrado profissional como ProfArtes.

---

[11] (*) grifo do autor a fim de enfatizar a importância da pesquisa no trabalho docente

[12] O PROF-ARTES é um programa de Mestrado Profissional (Stricto sensu) em Artes com área de concentração em Ensino de Artes, reconhecido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do Ministério da Educação. Este curso é oferecido em formato semipresencial com obrigatoriedade de assistência às aulas nos Campi. Fonte: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Informações disponíveis em: http://www-dev.ceart.udesc.br/?id=58. Acesso em 10 de junho de 2015.

[13] Fonte: Disponível em: http://www-dev.ceart.udesc.br/?id=58. Acesso em 10 de junho de 2015.

[14] Instituição de Ensino Superior Associada

O fato é que durante o tempo que passamos juntos formou-se uma rede de relações que foi se configurando num sistema de perturbações mútuas. Com isso, estávamos permanentemente nos desconstruindo, o que nos obrigava a nos repaginar continuamente e, nesse processo, nos dávamos conta daquele pressuposto tão enfatizado por Maturana: o de que "o ser e o conhecer" são inseparáveis no processo de constituição do sujeito.

A partir das disciplinas cursadas passei a recompor a minha bagagem teórica, artística, social e cultural ou, como ressalta Josso (2004), comecei o meu "caminhar para si"[15] e a perceber como a docência me satisfaz e me complementa, quão realizada estou com o processo construtivo de minha formação e quanto minhas experiências artísticas e trajetórias de vida me levaram a indagar. Como Carl R. Rogers em seus escritos em *Tornar-se pessoa*: "Como é que eu tinha chegado ao que hoje penso? Como me tornei quem sou?" (1961, pg. 17). Indagações pertinentes e um bom ponto de partida para quem pretende embrenhar-se nos territórios da A/r/tografia pois tanto Irwin (2013) como (SPRINGGAY et al., 2008) descrevem-na como uma "pesquisa viva, um encontro constituído através de compreensões, experiências e representações artísticas e textuais. Neste sentido, o sujeito e a forma da investigação estão em um estado constante de tornar-se [...] (IRWIN, 2013: 28)

Por isso corroboro com Christov ao afirmar que "aquele que narra não fica indiferente a sua própria narrativa" (2011, pg.15), portanto, não há como situar o leitor senão voltando a alguns capítulos de minha História de vida para que entenda como minhas relações com a arte foram, desde tenra idade, imprescindíveis dentro de meu "tornar-se".

Nasci em 1973, no auge da ditadura militar. Filha de pais nordestinos, negros, analfabetos e em condições sociais desfavoráveis: morávamos em casa de barro, meus pais eram trabalhadores rurais com três filhos para sustentar (dois meninos e uma menina caçula – neste caso, eu). Na verdade, éramos quatro, porém, a minha irmã do meio, desde os primeiros dias de vida teve de ficar com a madrinha para que meus pais pudessem trabalhar. Dos 08 oito meses a quase sete

[15] De acordo com Christov, para Marie-Christine Josso o "caminhar para si" "é a formação de uma viagem, uma mudança de lugar, na qual viajante e percurso se transformam mutuamente, a partir da consciência de quem viaja sobre seu modo de estar neste percurso e sobre o que este provoca e exige de quem nele está". (pg. 09).

anos frequentei uma creche. Aos nove[16] comecei a trabalhar de empregada doméstica. Aos onze, inicio minha 5ª série (no período noturno, sob autorização assinada de minha mãe) e passei a amadurecer ainda mais: adentrei num mundo sobre o qual não conhecia/pertencia, o mundo da adolescência e da juventude, sentia-me como um adulto num corpo pré-adolescente.

Foi também nessa época em que a Arte passou a despertar em mim algo peculiar e intenso. Considero esta passagem como uma das mais significativas pela escolha de minha formação/profissão, partindo da indagação: "De que forma as artes comparecem na trajetória de cada um e porque foram abraçadas como profissão de ensinar e aprender?" (CHRISTOV, 2011, pg.04).

Tínhamos uma vizinha quase com a mesma idade que a minha (entre onze ou doze anos) e suas roupas nos eram doadas. Numa dessas sacolas, deparei-me com um objeto estranho: parecia um calçado, mas não tinha sola. Era maleável. Possuía um elástico transpassado superior, o que me levou a querer vesti-lo sem saber se era uma meia ou algo parecido. Fato é que quando o vesti e senti que deslizava com os pés em giros e pulos questionei: *o que seria esse objeto que me encantava e causava tamanha sensação de liberdade e que, se pudesse, viveria vestida com ele?* Experiência essa, a qual correlaciono com o conceito da experiência defendido por John Dewey, ainda de acordo com Christov:

> [...] A experiência não é entendida como um mero fazer, mas como uma ação refletida, intencional, planejada, que requer a percepção dos fins para que seja possível julgar os meios e os produtos a serem criados. A experiência de conhecimento só é de fato experiência quando aquele que se põe a conhecer tem a oportunidade de perceber integralmente o objeto a ser conhecido, de estabelecer relações diversas com o que já se sabe, com outras experiências, com signos e com hipóteses que poderá produzir. Requer uma ação ativa do sujeito que aprende e um pensar e agir compreendendo o todo [...] (CHRISTOV, 2011:06)

Descobri que era uma sapatilha de meia ponta e, entre saídas e outras ao centro da cidade, por vezes passava em frente a um estúdio de dança – um dos melhores da época. Ali, em frente à academia, permanecia por alguns minutos ouvindo as contagens ao ritmo da música. Não tinha uma visão privilegiada já que para entrar havia uma escada, mas lembro-me quantas sensações sentia em estar

[16] O ECA ainda não era vigente, logo, eu não era a única criança a ser privada de sua infância. Estudava à tarde e trabalhava de empregada doméstica pela manhã. Saía da escola e voltava para terminar o serviço, o que me levou a perder um pouco o desempenho escolar.

ali, mesmo que fosse do lado de fora. Até que um dia tive a coragem e subi para pedir-lhes uma bolsa de estudo.

Para consegui-la, deveria passar por um teste de ballet com o primeiro ano, e, no dia pré-determinado, não só era um teste de ballet com barras e tudo como fora aplicado por uma professora do Teatro Municipal de São Paulo! Para minha surpresa, fui aprovada como a melhor aluna do teste sem, até aquele momento, nunca ter participado de uma aula de dança. Assim passei a frequentar todas as aulas: ballet, jazz, sapateado... Eram momentos que me realizavam e complementavam a minha vida, pois quando estava num espetáculo - era como se fosse mágica ou algo transcendental porque,

> [...] compreender que, se tudo na nossa vida contribui para a nossa formação, isso provém, contudo, das vivências que se tornaram fundadoras das nossas intenções, dos nossos comportamentos, das nossas valorizações socioculturais, da maneira como nos pensamos a nós mesmos e de pensarmos as realidades que vivemos ou com as quais mais ou menos nos relacionamos (JOSSO, 2004:183)

Hoje, com certo distanciamento, interpreto com serenidade aquela ansiedade inquietante que a dança em mim ocasionava e de quanto esse envolver-se criativamente em processos coreográficos me eram desejáveis: ora vivendo momentos de intensidade artística – nessa época também conheci o teatro - ora por longos hiatos, devido compromissos como trabalho, por exemplo.

Sonhava com uma faculdade como a Unicamp, depois que uma amiga que estudava lá e assistiu a uma apresentação, disse-me: *você precisa fazer dança na Unicamp! Você tem tudo pra isso!* Aquilo ficou latente em mim, mas, ao mesmo tempo pensava: como uma menina pobre como eu, advinda de escola pública e que fez magistério passaria no vestibular da Unicamp? Como sobreviveria em Campinas? Desisti. Investi apenas em cursos e aulas e tive a oportunidade de participar de alguns com nomes reconhecidos da dança como Juan Castiglione e Marika Gidali.

Aos 24 anos mudo-me para São Paulo a fim de dedicar-me à dança e tentar me profissionalizar, mas como “nem tudo são flores”, os cursos eram muito caros e com horários diurnos. Inviável, precisava trabalhar. Porém a necessidade de uma atuação artística sempre me fora latente: passei a fazer parte do grupo de dança afro do SESC Pompeia/SP e a ministrar aula de dança para jovens da comunidade

da “Favela do Sapé” em minha garagem. Entre meus 28 e 32 anos, a vida seguia normalmente e já não me dedicava à dança como queria e almejava, não que não quisesse, mas precisava sobreviver e o horário empresarial numa cidade como São Paulo, não facilita muito as coisas.

Nesse ponto, o fato de ainda não possuir uma formação superior me incomodava, todavia, não estar envolvida com a arte incomodava-me ainda mais. Interessante perceber conforme destaca Christov “como o processo de escrita resgata memórias de vários tempos. Permite que as palavras ganhem forma, nome e realidade” (2011, pg.16), porque, ao produzir uma narrativa como esta, o processo perceptivo/sensorial se aguça, ocasionando lembranças como cheiros, cores e sensações e foi assim que me senti ao relembrar, neste ponto, um infortúnio da vida, mas que por outro lado, hoje vejo que, mais do que um revés foi, na verdade, um viés.

Em 2006, após perder o emprego, não restava-me outra coisa senão retornar ao interior e é a partir daqui que retomo a minha relação com a arte. Alguns meses depois, soube do novo Polo Educacional do Governo Federal instalado em Itapetininga e que ofereceria licenciaturas e bacharelados de universidades federais com cursos EaD semipresenciais. Entre as universidades envolvidas estavam UFSCAR, UnB e Unifesp. No entanto, os cursos que mais me interessavam eram os da UnB: as Licenciaturas em Teatro e Artes Visuais. Optei por Artes Visuais, prestei o vestibular e fui uma das primeiras colocadas.

Foi um período de intensa produção artística e intelectual e o mais interessante com essa formação, foi perceber como a Educação me fez apreender que o que mais me faz feliz e me satisfaz são as relações e as interações em sala de aula e em minha escola. Não me sinto presa como me sentia numa empresa e nunca me saí tão bem numa atividade como sendo arte educadora, pois segundo Rogers (1961, pg. 03), “Um dos princípios fundamentais que levei muito tempo a reconhecer e que continuo ainda a aprofundar é a descoberta de que, quando *sinto* que uma atividade é boa e que vale a pena prossegui-la, *devo* prossegui-la”.

E assim o fiz! Voltando aos desígnios da arte, embrenhando-me nas artes visuais – que sempre admirei, mas que passei a tecer relações mais íntimas após minha formação na UnB, já que foi com elas também que passei a entender o conceito de Performance, como ressalta Ana Goldenstein Carvalhaes (2012) sendo

uma “persona performática”, porque “A *persona* [...] é, também, uma espécie de gradiente que pode medir a variação da passagem que a performance faz por várias linguagens”. (CARVALHAES, 2012: 15), e isso permite-me hibridizar linguagens entre dança/teatro e artes visuais como desdobramento do meu “eu” em diversas identidades.

Para finalizar, devo ressaltar que esse processo de “ensinante aprendente” passou a agir sobre mim com um constante processo criativo, como foi no caso da disciplina ministrada pela Profa. Eliane Bambini Gorgueira Bruno, *A experiência artística e a prática do ensino de artes na escola (Abordagens metodológicas),* como disciplina obrigatória que me conduziu a organização de ideias e de registros com a poética das palavras, apoiando-me nos diálogos surgidos durante as trocas de experiências com mestrandos/educadores para compor “desestruturas” inspiradoras e que resultaram num livro artístico com mais de 60 poemas. Assim como na apresentação das performances e danças/teatro, pois o ato criativo é isso: é estar “Entrelugares” sem linearidades!

Fig. 1 – Livro *Partículas e Particularidades*. Jun. 2015.
Fonte: Arquivo pessoal

Fig. 2 – *Antropofasia. Dança/teatro*
Teatro de Cênicas – Instituto de Artes da Unesp
Foto de: Alberto Rodrigues. Ago.2015
Fonte: Página de Facebook
Disponível em: https://www.facebook.com/alberto.rodrigues.169. Acesso em 07 de agosto de 2015.

REFERÊNCIAS

CARVALHAES, Ana Goldenstein. *Persona Performática*: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen. São Paulo. Ed. Perspectiva: Fapesp, 2012.

CHRISTOV, Luiza Helena da Silva. Repertório dos Professores em formação. São Paulo: UNESP, 2011. Curso de Especialização em Arte UNESP/REDEFOR. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/.../40349/6/2ed_art_m1d1.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2015.

DIAS, Belidson, IRWIN Rita L. (Org.). Pesquisa Educacional Baseada em Arte: *A/r/tografia*. Santa Maria. Ed. da UFSM, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia.* Saberes Necessários à pratica educativa*.* ─ São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura)

GREINER, Christine*. O corpo* – pistas para estudos interdisciplinares. - São Paulo. Ed. AnnaBlume, 2005.

KINCHELOE. Joe L., BERRY, Kathleen S. Métodos de Pesquisa. Pesquisa em Educação: *conceituando a bricolagem*. Tradução Roberto Cataldo da Costa. – Porto Alegre: Artmed, 2007.

IRWIN, Rita L. em *A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica*. Trad. de Belidson Dias. In. Pesquisa Educacional Baseada em Arte: *A/r/tografia.* DIAS, Belidson e IRWIN, Rita L. (Org.), pg. 125-135

IRWIN, Rita L. e SPRINGGAY, Stephanie. Em A/r/tografia como forma de Pesquisa Baseada na Prática. Trad. de Belidson Dias. In. Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia. DIAS, Belidson e IRWIN, Rita L. (Org.), pg. 137-153

JOSSO. Marie-Christine. Experiências de Vida e Formação. São Paulo. Ed. Cortez. 2004

PELLANDA, Nize Maria Campos. *Maturana & a Educação*. – Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2009. – Coleção Pensadores da Educação

Rede São Paulo de Formação Docente. Cursos de Especialização para o quadro do Magistério da SEESP – Ensino Fundamental II e Ensino Médio. Repertório dos Professores em formação. CHRISTOV, Luiza Helena da S. pg.

ROGERS, Carl. R. – *Tornar-se pessoa*. Título original. *On becoming a person.* Tradução de Manuel José do Carmo Ferreira. 2ª edição. Edit. Martins Fontes, 1961.

SINNER, Anita et. al. Analisando as práticas dos novos acadêmicos: teses que usam metodologias de pesquisas em educação baseadas em art. Cap. 07 do livro Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia. DIAS e IRWIN (org.), pg. 99-135.

TOURINHO, Irene. Metodologia(s) de pesquisa em arte-educação: *O que está (como vejo) em jogo?* In. Pesquisa Educacional Baseada em Arte: *A/r/tografia.* DIAS, Belidson e IRWIN, Rita L. (Org.), pg. 63-70.

Eleni Jesus de Souza
Licenciada em Artes Visuais pela UnB – Universidade de Brasília, mestranda do ProfArtes – IE Unesp sob orientação de Rejane G. Coutinho. Professora de Arte efetiva do quadro do Magistério do Estado de São Paulo. Tutora EaD no Projeto *Aprendendo com Arte* promovido pela Fundação Volkswagen e o instituto Arte na Escola. Bailarina e Performer.

A(R)TIVISMO: SISTEMAS HÍBRIDOS EM AÇÃO

Alexandre Gomes Vilas Boas
Instituto de Artes – Unesp – agvb@uol.com.br

RESUMO
O artigo apresenta uma reflexão sobre uma possível origem dos processos de construção colaborativa. São analisados procedimentos autônomos, individuais e colaborativos, de interação, envolvidos por fatores não necessariamente pertencentes ao universo plástico. Constituindo-se em processos híbridos, múltiplos, tanto sob a ótica do cruzamento de sistemas, quanto da relação de produção material entre diferentes áreas de conhecimento, aproximando-os do que se convencionou chamar de estética ativista, frequentemente relacionada ao termo a(r)tivismo. As obras de André Mesquita e Nicolas Bourriaud foram o referencial teórico utilizado para aprofundar as questões. Como conclusão, a sugestão de que as origens do ativismo em arte, são anteriores ainda aos conceitualismos do meio de século XX.

PALAVRAS-CHAVE
Hibridismo. Ativismo. Arte. Política.

ABSTRACT
The article presents a reflection on a possible origin of collaborative construction processes. Autonomous individual and collaborative procedures, interaction, surrounded by factors not necessarily belonging to the plastic universe are analyzed. Constituting a hybrid processes, multiple, both from the perspective of systems crossing, as the ratio of production material between different areas of expertise, approaching them from the so-called activist aesthetics, often related to a(r)tivismo term. The works of André Mesquita and Nicolas Bourriaud were the theoretical framework used to explore the issues. In conclusion, the suggestion that the origins of activism in art, predate even the conceptualisms the middle of the twentieth century.

KEYWORDS
Hybridity. Activism. Art. Policy.

A(R)TIVISMO: SISTEMAS HÍBRIDOS EM AÇÃO

"A revolução, como a arte, é imprevisível em suas transformações"

Mário Pedrosa

A partir da reflexão sobre os meios de produção artísticos ditos colaborativos, que carregam como características de sua estrutura formal e procedimental, forte carga crítica, com teor político, e que utilizam para suas ações, estratégias artísticas, simbólicas e estéticas, fazendo, para isto, o uso de metodologias que envolvam sistemas híbridos de produção em sua estrutura formativa, é que se formou este artigo.

Ao analisarmos a aproximação de sistemas de produção, leitura e análise que privilegiam estas poéticas, encontramos um ponto em comum: todas elas envolvem ações intermidiáticas e possuem algum grau de engajamento com questões relacionadas ao universo social, político, cultural e artístico, configurando-se desta maneira, em trabalhos sinalizados por determinados autores como arte engajada ou arte política.

Os dois termos, Arte e Política, possuem autonomia, vida própria e instrumentos múltiplos de operação. Porém, ao atuarem juntas ou em campos correspondentes, promovem uma quantidade enorme de novas significações, narrativas e complexidades processuais que fazem com que o artista tenha que adotar procedimentos e matérias nem sempre tão comuns ou usuais. Segundo CHAIA, arte política pode ser entendida a partir da compreensão destas relações:

> A compreensão da relação entre arte e política deve não apenas visar as circunstâncias históricas, mas também levar em conta as múltiplas concepções sobre o significado da política na arte. As diversidades de conceituação da política podem ser compreendidas numa larga faixa que vai da sua imediata identificação com o social, o coletivo, o público – conforme a tradição clássica – até as abordagens em torno da prática do sujeito, ao se considerarem as recentes formulações da micropolítica. Ao se supor a idéia primordial de política inventada no interior da pólis grega (politikós), bem como as especificidades da obra de arte, estão dadas inúmeras pistas para se pensar as relações entre arte e política. (CHAIA, 2007, p.19).

Aproximando-se do caso brasileiro[1], a partir da década de 60, a relação do experimental e sua proximidade com os aspectos ideológicos, torna-se mais evidente na medida em que surgem os movimentos contrários ao acirramento do totalitarismo (FREITAS, 2013).

1. Contexto geral da Arte Política

No final do século XX, mais precisamente a partir da década de 90, nota-se que para designar arte e política, passou-se a utilizar também, termos como

[1] Artur Freitas analisa logo de saída, na introdução de *Arte de Guerrilha (2013)*, a importância do caráter crítico da arte surgida neste momento histórico, nos apresentando de forma clara, como o caráter fenomenológico, utópico, conceitual ou conceitualista, são percebidos na produção de artistas daquele momento e o que isto refletiu no que ele classifica como “arte de guerrilha”.

ativismo, arte ativista, e arte política[2]. Recentemente, outro termo surgiu, causando polêmica entre artistas e estudiosos, além de bastante confusão também entre o público leigo: o A(r)tivismo. Em artigo publicado no jornal Folha de São Paulo, em 06 de abril de 2003, denominado "A Explosão do A(r)tivismo"[3], de autoria de Juliana Monachesi[4], ela nos fala das aproximações que ela percebe entre os grupos coletivos daquele momento e os artistas situacionistas[5] das décadas de 1960 e 1970; cita Artur Barrio, Cildo Meirelles e Hélio Oiticica, entre outros, sugerindo a ideia de que os grupos estariam passando por um processo que ela chama de "revival" ao fazerem uso de estratégias e apropriações, utilizando para isto, os mesmos procedimentos adotados por estes e outros artistas dos períodos que os antecederam (Mesquita, 2011, p.237), o que causou forte reação por parte dos grupos citados e pelos que haviam sido deixados de lado também. Este artigo desencadeou uma intensa reação por parte de artistas, que criaram, por sua vez, o I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo[6], fazendo com que isto provocasse um debate maior sobre o papel político de suas ações a propósito do olhar da mídia sobre eles, por entenderem que a matéria não correspondia em quase nada, ou totalmente, com suas agendas, intenções, trabalhos, encontrando-se, em verdade, distante de suas ações. Além disto, houve também uma discussão gerada sobre a cooptação dos grupos e sua adequação às instituições como prestadores de serviços. Meses depois, foi editado e publicado nos Anais do Congresso, um Manifesto[7] que lançou um olhar bastante crítico e certeiro às mídias e aos mercados tradicionais, apresentando também, textos com forte autocrítica de seus participantes e outros temas relacionados à sua prática pessoal e coletiva; sua relação com o cenário daquele momento, estabelecendo paralelos com as produções de outras regiões do Brasil e do mundo. No entanto, veremos que apesar

---

[2] Cristina Freire apresenta o termo no prefácio *Arte e Ativismo: mapeando outros territórios*, do livro *Insurgências Poéticas*, de André Mesquita, destacando a importância destas proposições artísticas surgidas principalmente depois da segunda metade do século XX, onde os parentescos entre a atividade artística e o engajamento social ocorrem com frequência, recorrentemente.

[3] Matéria disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>. Acesso em 12 de maio de 2014.

[4] *Juliana Monachesi*, Jornalista e crítica de arte.

[5] Série de movimentos iniciados na Itália, na década de 60 que se autodenominavam como a Vanguarda da Época. Possuíam fortes ligações políticas com o comunismo e influências de grupos e movimentos como o COBRA, surrealismo, dadaísmo e Fluxus.

[6] Realizado em 15 de abril de 2003.

[7] Publicação editada em outubro de 2003, organizada por LIMA, Daniel e TAVARES,Túlio (eds.). I Congresso Internacional de Arrivismo (Anais). São Paulo, outubro de 2003, conforme nota de André Mesquita em Insurgências Poéticas.Manifesto na íntegra para ser baixado. Disponível em: <https://tuliotavares.files.wordpress.com/2008/07/anais.pdf> . Acesso em 23 de outubro de 2014.

das possíveis diferenças conceituais entre estes termos ou designações, talvez tenhamos que entender que caminhamos em um terreno pantanoso, onde as ações têm muito em comum, em matéria, procedimentos, metodologias, ainda que seus resultados nem sempre possuam e apresentem o mesmo significado simbólico ou a mesma carga poética, de intenções e potência. Para que possamos compreendê-los, teremos talvez, que deixar à margem, parte de nossas convicções ou ideologias pessoais, contextualizar e compreender o espírito de época predominante durante toda a década de 90. Tivemos, nesta década, profundas transformações políticas. O termo Arte Ativista, frequentemente confundido com A(r)tivista ou Artivista, tem origem em 1996, criado pelo coletivo norte americano Art Ensemble[8], termo este, que foi introduzido para definir os artistas ativistas, ou em outras palavras, pessoas que fazem o uso de tecnologias e mídias diversas, a fim de intervir na sociedade através de ações artísticas, sem necessariamente, para isto, ter que, obrigatoriamente, ser artista por formação.

As ações promovidas e os meios escolhidos para suas ações, não exigiriam, a princípio, conhecimentos técnicos prévios ou metodologias procedimentais, que oficializassem o indivíduo, ou o coletivo, como artistas, embora, muitos destes ativistas, não abrissem mão destes meios, técnicas, e até mesmo, títulos, que os afirmassem como tal. Ou seja, a partir destes preceitos, uma pessoa não precisaria, fundamentalmente, em tese, ter que deter o conhecimento formal, através de uma formação exclusiva, que o habilitasse a fazer uso de tecnologias específicas para realizar um trabalho, fazer uma intervenção ou simplesmente exercer sua poética livremente, independente de qual o assunto e o meio com o qual desejasse discutir, provocar e gerar reflexão. Isto tudo porque além do posicionamento político dos indivíduos, agentes das ações, havia também a própria natureza das ações, com suas dinâmicas específicas, que determinavam de maneira apropriada, o direcionamento do trabalho conforme a condição específica existente no momento.

Ao recorrermos à nossa memória, lembraremos que isto já foi visto antes, como por exemplo, durante todo o modernismo. Assim também aconteceu com

[8] Critical Art Essemble, segundo definição encontrada no site oficial do grupo, que se auto denominam como: "(CAE) is a collective of five tactical media practitioners of various specializations including computer graphics and web design, film/video, photography, text art, book art, and performance", ou seja, em livre tradução, "(CAE) é um coletivo de cinco profissionais de mídia tática de várias especializações , incluindo computação gráfica e web design, textos de arte, livros de arte,cinema / vídeo, fotografia e performance". Definição encontrada em: <http://www.critical-art.net/home.html>.

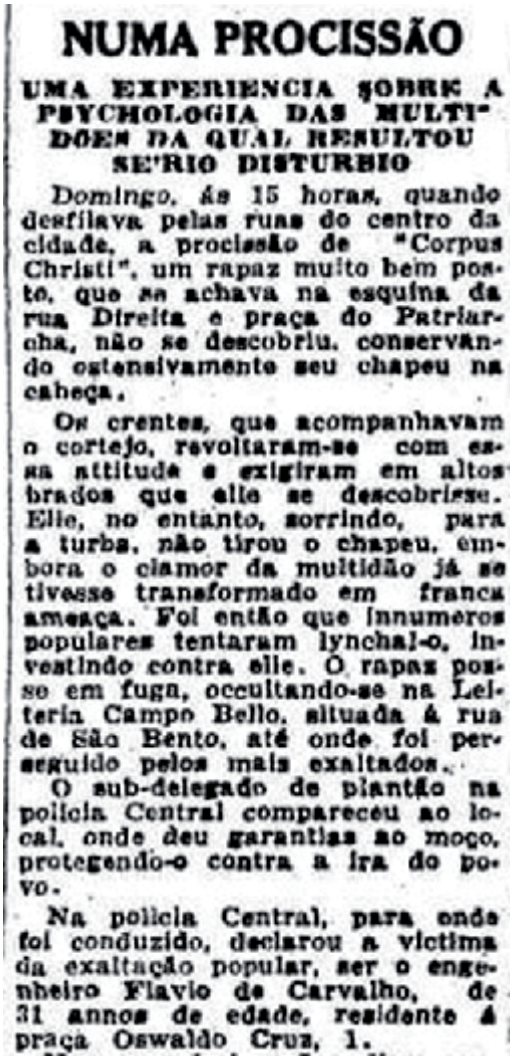
Marcel Duchamp, Lothe, Gris, os dadaístas, os futuristas, e tantos outros artistas, que atuaram direta ou indiretamente nos movimentos daquilo que se convencionou chamar de vanguarda do início do século XX.

Basta lembrarmo-nos, no caso brasileiro, do artista Flávio de Carvalho (1899-1973), que protagonizou ainda nos anos 30, entre outras ações que ficaram marcadas em sua história pessoal, a sua famosa performance, denominada *Experiência nº2*, de 07 de junho de 1931. Na ocasião, Flávio de Carvalho partindo de seus estudos ligados à Antropologia e Psicanálise, atravessou uma procissão de Corpus Christi, cruzando no sentido contrário ao dos fiéis, de maneira provocativa e desafiadora, vestindo um terno e trazendo consigo um chapéu verde, num ato que, por si só, para a época, dificilmente seria interpretado pelas pessoas como algo diferente ao de um verdadeiro insulto aos costumes, e que teve como objetivo, segundo ele mesmo teria declarado depois, estudar os limites, a tolerância, a agressividade e a reação de uma multidão religiosa quando afrontada.

Provocou a ira dos devotos presentes[9], e acabou sendo conduzido para a delegacia, escoltado por auxílio policial, para prestar esclarecimentos e também a fim de salvaguardar sua integridade, após quase ter sido linchado pela massa de pessoas furiosas por seu ato de desrespeito ao evento religioso[10], como podemos ver por notícia dada em *O Estado de São Paulo*, em 09 de junho de 1931.

[9] Informações precisas sobre a Experiência nº 02 no artigo da crítica, professora universitária e escritora Veronica Sttiger publicadas na Revista Celeuma em maio de 2014. Disponível em: http://mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/4/dossie/fl%C3%A1vio-de-carvalho-arqueologia-e-contemporaneidade.

[10] Conforme comentário crítico de verbete da Enciclopédia Visual do Instituto Cultural Itaú. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9016/flavio-de-carvalho>. Aceso em 22 de janeiro de 2015.



NUMA PROCISSÃO

UMA EXPERIENCIA SOBRE A PSYCHOLOGIA DAS MULTIDÕES DA QUAL RESULTOU SE'RIO DISTURBIO

Domingo, ás 15 horas, quando desfilava pelas ruas do centro da cidade, a procissão de "Corpus Christi", um rapaz muito bem posto, que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarcha, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapeu na cabeça.

Os crentes, que acompanhavam o cortejo, revoltaram-se com essa attitude e exigiram em altos brados que elle se descobrisse. Elle, no entanto, sorrindo, para a turba, não tirou o chapeu, embora o clamor da multidão já se tivesse transformado em franca ameaça. Foi então que innumeros populares tentaram lynchal-o, investindo contra elle. O rapaz poz-se em fuga, occultando-se na Leiteria Campo Bello, situada á rua de São Bento, até onde foi perseguido pelos mais exaltados.

O sub-delegado de plantão na policia Central compareceu ao local, onde deu garantias ao moço, protegendo-o contra a ira do povo.

Na policia Central, para onde foi conduzido, declarou a victima da exaltação popular, ser o engenheiro Flavio de Carvalho, de 31 annos de edade, residente á praça Oswaldo Cruz, 1.

Fig. 1 – Recorte digitalizado do jornal *O Estado de São Paulo* - 1931 - Notícia sobre a ação de Flávio de Carvalho e o desfecho ocorrido. - Arquivo Flávio de Carvalho - Fundação Bienal. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=368>. Acesso em 03 de julho de 2015.

Atingiu o seu intento com esta experiência. Recolheu informações que serviriam como material para outro futuro trabalho. Publicou, alguns meses depois, o livro *Experiência nº 2: uma possível teoria e uma experiência,* escrito e ilustrado por ele mesmo, em que narra a aventura e ainda faz uma análise da psicologia das massas, também influenciado por estudos anteriores e pelas teorias da psicanálise de Sigmund Freud (1856 –1939).

Fig. 2 – Cartaz de lançamento do livro Experiência nº 2: *uma possível teoria e uma experiência* – 1931 – Curiosamente o cartaz traz os dizeres: "Dramático/Divertido/Monstruoso" Disponível em: http://www.bienal.org.br/post.php?i=368. Acesso em 03 de julho de 2015.

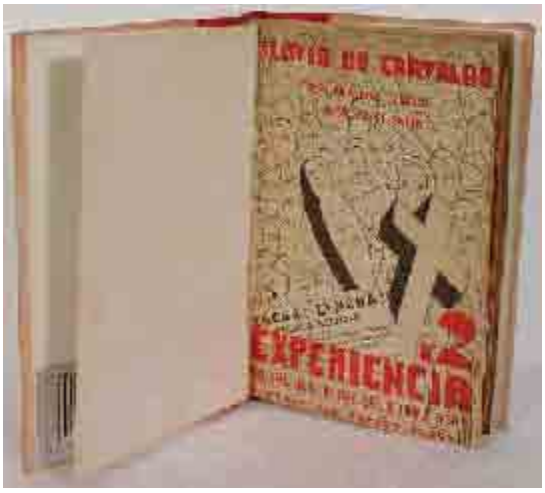


Fig.3 – Capa do livro Experiência nº 2: uma possível teoria e uma experiência – 1931- original, escrito e ilustrado por Flávio de Carvalho. Disponível em: http://www.bienal.org.br/post.php?i=368. Acesso em 03 de julho de 2015.

Flávio explicou não ter intenção de ofender os fiéis religiosos, como nos lembra Thiago Gil em artigo publicado no Arquivo Flávio de Carvalho, pertencente à Fundação Bienal:

> [...] Seu objetivo era apenas testar a "capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência das forças das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana." (Idem) Percebe-se como o resultado da experiência mostrou ser a força da crença, nesse caso como em tantos outros, maior até que o respeito à vida humana.

> Ironicamente dedicado "a S. Santidade o Papa Pio XI, a S. Eminência D. Duarte Leopoldo" - respectivamente, naquele ano, o Sumo Pontífice da Igreja Católica e o Arcebispo de São Paulo -, o livro Experiência nº 2 analisa ainda as diferentes reações particulares que Carvalho observou tanto na multidão quanto em si mesmo. Apoiado em conceitos que vão da psicanálise freudiana à antropologia do britânico Sir James Frazer, o autor procura avaliar o fenômeno religioso de uma perspectiva científica, encarando-o como uma resposta natural ao sentimento de insegurança do indivíduo. Desamparado frente à violência da natureza e da sociedade, o homem projetaria, em uma entidade superior e paternal, a bondade e a segurança que não encontra no mundo. A figura do Cristo, o filho flagelado, permitiria ainda a identificação de cada fiel com seu próprio sofrimento cotidiano, funcionando como símbolo unificador. (GIL, 2013) [11].

Esta celeuma serviria para que ele, em 8 de outubro de 1956, portanto, 25 anos depois, viesse a escandalizar novamente, ainda que de forma programada, e agora, já com um público à espera, por ocasião de seu desfile ou aquilo que ele denominou como *Experiência nº 3*. Em mais uma de suas ações / performances, Flávio desfilou pelas ruas de São Paulo, após a publicação de artigos que fez, durante algum tempo para a sua coluna Casa, Homem, Paisagem, do jornal Diário de São Paulo, em que apresentava ao público uma série de estudos sobre moda. Nestes estudos cria e sugere ao público o seu traje de verão masculino: uma espécie de “traje tropical”, concebido para o homem dos trópicos, ou “*New Look*”, conforme denominou.

Composto por uma blusa larga, bufa, com uma saia curta, sandálias abertas e meiões, Flávio de Carvalho despertou o choque e reações diversas de perplexidade, risos e deboche como se vê pelos registros da época. Esta ação foi documentada graças a uma mudança de estratégia dele: anunciou o seu desfile pela imprensa e uma pequena multidão de curiosos e jornalistas esperavam aglomerados na porta de seu escritório na data e hora marcadas; em seguida ao desfile, rumou para sede da redação dos diários Associados, onde apresentou ainda um segundo modelo. Após responder às perguntas dos jornalistas, e passar por uma sessão de fotografias, no dia seguinte ministrou uma palestra no Clube dos Artistas e Amigos

[11] Trecho extraído do Arquivo Flávio de Carvalho, do Blog da Fundação Bienal. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=368>.

da Arte, o “Clubinho”, finalizando a ação seis dias depois, com o Baile do Traje do Futuro[12].

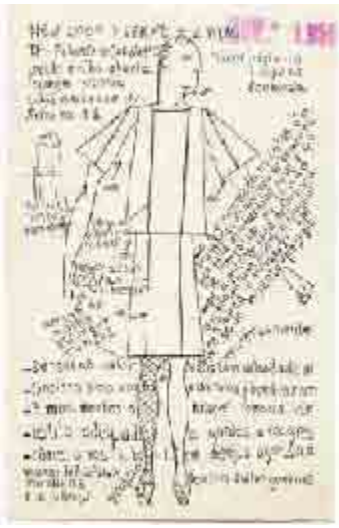


Fig.4 - Desenho de Flávio de Carvalho para o seu New Look ou Traje tropical – Utilizado em performance e desfile – 1956. Disponível em: http://www.bienal.org.br/post.php?i=368. Acesso em 03 de julho de 2015.

Fig.5 – Imagens de Flávio de Carvalho pelas ruas de São Paulo, durante a Experiência nº 3 – Foto de autoria desconhecida – 1956. Disponível em: http://www.bienal.org.br/post.php?i=368. Acesso em 03 de julho de 2015.

Fig. 6 - Experiência nº 3 Foto de autoria desconhecida – 1956. Disponível em: http://www.bienal.org.br/post.php?i=368. Acesso em 03 de julho de 2015.

Esta ação / performance de Flávio de Carvalho resistiu ao tempo, graças aos registros fotográficos e às notícias de jornal da época. Fora estes raros registros e

[12] Conforme artigo publicado por Veronica Stigger em Maio de 2014 na Revista Celeuma. Disponível em http://mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/4/dossie/fl%C3%A1vio-de-carvalho-arqueologia-e-contemporaneidade. Acesso em 20 de janeiro de 2015.

ao círculo dos estudiosos de arte, pouco se fala dele, e a sua obra permanece ainda hoje, ignorada por muitos. FREIRE nos fala dos possíveis motivos disto:

> [...] o fato de Flávio de Carvalho ser um artista brasileiro, marginal ao sistema hegemônico internacional da arte, cria outros agravantes nessa história lacunar. Embora já tivesse realizado, desde a década de 1930, o que conhecemos hoje como "performance", seu nome está ausente dessa História que se elabora e oficializa no hemisfério Norte. Mas o fator documental da ação é que garantiu a muitas das suas proposições de artistas e coletivos nos anos 1960 e 70 tornarem-se conhecidos hoje. (FREIRE, 2009, p.17).

Em outras palavras, o fato de ser um artista brasileiro, naquele momento, o torna praticamente um desconhecido, não por causa, apenas, da escassa documentação da época e que neste caso constitui, também, parte fundamental do seu trabalho, mas, também porque sua ação é uma afronta ao poder instituído que ignora e constrói a História oficial, com o H maiúsculo, do qual Cristina Freire se refere em sua fala.

Fig.7 – Experiência nº 3 - Foto de autoria desconhecida – 1956 – Disponível em: <http://www.parqueibirapuera.org/figurinos-e-obras-de-flavio-de-carvalho-na-oca/>. Acesso 03 de julho de 2015.

Entender estes entrelaçamentos e como chegamos até aqui, em *arte política*, é a tarefa nada fácil. Talvez nos caiba primeiro compreender como podemos tentar definir arte política no atual contexto. Encontrar as possíveis definições requer o estudo aprofundado de conceitos, das relações existentes entre um e outro assunto.

Segundo André Mesquita, a arte ativista não significa apenas arte política, é algo muito além das definições, aparentemente, óbvias. Todo um sistema de relações está envolvido, como podemos observar em suas palavras:

> Considere que arte ativista não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Esta não mediação também compreende a construção de circuitos coletivos de troca e compartilhamento, abertos à participação social e que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global e de seu sistema de relações entre governos e corporações, a reorganização social das grandes cidades, o monopólio da mídia e do entretenimento por grupos poderosos, redes de influência, complexo industrial militar, ordens religiosas, instituições culturais, educacionais etc. (MESQUITA, 2012, p.17).

A arte engajada ou ativista se torna política a despeito de seus atributos estéticos ou escolhas técnicas. Uma causa e o engajamento do artista com seu trabalho tem sua gênese na divergência com os sistemas de controle, e se tornam, sob este entendimento, algo político. Já nasce política. Isto pode nos sugerir uma ideia equivocada e, por vezes, confusa, quando, e se, tratadas por quem desconhece o assunto, ou por quem o entende como sendo um fenômeno de moda, de momento, como uma espécie de onda que vem, de tempos em tempos. André Mesquita trata do assunto em *Insurgências Poéticas – Arte Ativista e ação coletiva*[13], um preciso estudo sobre as origens, história e modos de ação desta, digamos assim, por enquanto, tendência do século XXI.

A sociedade com sua complexa rede de relações, é que estabelece junto com os organismos e agentes que a compõem, o campo para as ações possíveis, que é surpreendentemente grande, profundo e extremamente dinâmico. Durante o modernismo, com todos os movimentos de vanguarda atuantes, e depois, ao longo dos anos de guerra fria, durante o pós-guerra, com as movimentações da revolução estudantil dos anos 60, na França, e agora, com as sucessivas crises mundiais, é que presenciamos o renascer reorganizado de novas dinâmicas, com o auxílio da tecnologia digital, de movimentos em todas as partes do mundo. Daí o seu caráter polissêmico tão importante para a transformação e formação da cultura contemporânea, dadas pela experiência do sensível comum.

[13] Esta dissertação de 2008, de André Mesquita, foi publicada em livro e trata de parte importante do que foi produzido na América Latina, Europa e Brasil, no que tange à arte política e engajada. Leitura indispensável para quem quiser se aprofundar e entender as poéticas relacionadas às ações das duas últimas décadas que compreendem o ano de 1990 a 2000.

Em Beuys[14], encontramos uma definição muito apropriada do que viria a acontecer, citado por André Mesquita:

> Joseph Beuys já havia profetizado nos anos setenta que a arte se transformaria em política e a política se transformaria em arte. E Cildo Meireles observou que são, sobretudo, as circunstâncias que tornam a arte política (MESQUITA, 2012, p.38).

Miguel Chaia nos alerta para um fator que classifica como sendo pertencente a um domínio comum entre a arte e política, o domínio da *práxis* humana:

> Mesmo guardando características próprias, a política e a arte estendem-se pelo domínio comum da práxis humana: a obra artística carrega qualidades que afetam a percepção do mundo e fatos da política atingem as mais diferentes esferas da sociedade, o que possibilita a tendência de aproximação destas duas áreas distintas, criando vínculos e deixando-se influenciar mutuamente. Como esferas da sociedade, elas podem se interpenetrar, gerando novas possibilidades de atuação do sujeito e de configuração estética. Assim, a arte pode se opor a política ou prestar-se a ela. Por sua vez, a política pode inspirar ou dificultar a manifestação artística impregnando-se no objeto de arte ou iluminando o artista.Nesse campo relacional, a arte pode imprimir maior potencialidade para o indivíduo seguir na sua existência, perante o poder político ou micropoderes difusos e em meio aos absurdos e alegrias da vida, bem como emprestar maior eficiência aos interesses e programas de instituições e grupos dirigentes do corpo coletivo .(CHAIA, 2007, p.14).

Já em Bourriaud[15], nos deparamos com a confirmação das relações, desta experiência provável do sensível comum, que promovem situações, por vezes, perturbadoras:

> A filosofia crítica tradicional (a escola de Frankfurt[16], em particular) não alimenta mais a arte, a não ser como folclore arcaico, esplêndida

[14] Joseph Beuys (Krefeld, 12 de maio de 1921 - Düsseldorf, 23 de janeiro de 1986), artista alemão que produziu em diversas mídias, experimentando a performance, o happening, fazendo participação ativa dentro do fluxus, entre tantas outras possibilidades surgidas após a segunda metade do século XX. Foi professor na academia e postulava, entre outras coisas, a ideia de que a arte deveria ser ativa na sociedade, podendo ser feita e estar a serviço de qualquer pessoa.

[15] Nicolas Bourriaud lança Estética Relacional, em 1998, após cunhar este termo em razão de um artigo que escreve para a exposição *Traffic*, que ocorre em Bordeaux, em 1995. Sua ideia figura em torno daquilo que chama de critério de coexistência, onde a obra é julgada pelo grau de relações inter-humanas que promovem.

[16] A escola de Frankfurt tem relação direta com o Instituto para a pesquisa social da Universidade de Frankfurt. Seus teóricos buscavam alternativas possíveis para o caminho de um desenvolvimento social que não estivesse atrelado ao capitalismo e nem mesmo ao comunismo ortodoxo. Adorno, Horckeimer e Benjamin, estão entre alguns dos seus pensadores que desenvolveram diversas teorias a cerca da modernidade e fundamentos das teorias sociais modernas.

> ninharia sem eficácia alguma: a função crítica e subversiva da arte contemporânea agora se cumpre na invenção de linhas de fuga individuais ou coletivas, nessas construções provisórias e nômades com que o artista modela e difunde situações perturbadoras (BOURRIAUD, 2009, p.44).

Em Estética Relacional, Bourriaud parece nos apontar um caminho ao se referir sobre a busca de relações possíveis, entre o objeto e a realidade, e nos sugere a inversão dos objetivos estéticos para fundarmos uma arte como elemento constitutivo do interstício social:

> A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta para uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna (BOURRIAUD, 1998, p.19-20).

O termo “inversão radical dos objetos estéticos” empregado por Bourriaud ao se referir à obra de arte relacional, traz alento e o despertar para um novo olhar sobre o meu trabalho, possibilitando compreender algumas de minhas limitações no que se refere ao objeto artístico, o seu alcance e possíveis espaços de atuação. Além disto, outra observação de Chaia, nos alerta, muito propriamente, quando fala sobre as artimanhas do contemporâneo para diluir a força da potência ativista:

> Entre os perigos que envolvem a realização da arte e as armadilhas montadas contra ela pela sociedade, conforme alertaram Nietszche, Debord e Adorno, a contemporaneidade vem experimentando a estetização do cotidiano que fornece um outro eixo para se pensar o encontro entre arte e política, tomando como referência para delimitação o uso direcionado da arte em função dos interesses da economia. Nesse sentido, verifica-se uma ampla tendência de instrumentalização da arte, fenômenono qual ela se torna fundamento para dinamizar o mercado, numa nova estratégia de acumulação capitalista. Essa tendência desdobra-se também em outras esferas da sociedade que requisitam a expressão artística para legitimar projetos com objetivos sociais, educacionais, étnicos e de gênero. É imposta à arte uma finalidade ou utilidade no desenvolvimento da sociedade. Acionando processos de anexação da produção artística a interesses de investimento de capital, principalmente o financeiro de organizações civis e de instituições culturais, como demonstram as recentes políticas dos museus internacionais e brasileiros e, mesmo, a crescente proliferação de feiras de arte. (CHAIA, 2007, p.36).

Com a queda do muro de Berlim[17] em 1989, fortaleceu-se o Neoliberalismo[18] e também a ideia apregoada aos quatro cantos sobre o "fim da história" defendida antes por Hegel e agora por Fukuyama[19]. Na última década do século XX foi inaugurada a era do supérfluo, dos acessórios de toda a espécie de quinquilharias produzidas pelo mercado, tornados, já ao nascer, quase imediatamente inúteis. Chegou de vez (esperamos que não), para ficar, decorrentes da obsolescência programada do pós-guerra e de uma economia cada vez mais excludente, predatória e violenta. Bate à porta de todos nós e a arte, com os seus meios e sistemas, têm hoje como desafio primordial, descobrir meios para atender, se adaptar, dar conta ou contrapor-se de forma ativa, ou ativista, a esta demanda, encontrando saídas e respostas para a humanidade tão em crise como os sistemas que criou.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHAIA, Miguel. (org.) *Arte e Política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte* – A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

_____, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha*. São Paulo: Edusp, 2013.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da historia e o último homem*. Rio de janeiro: Rocco,1992.

LIPPARD, Lucy R. *Seis Años: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

[17] O muro é derrubado em 1989. Em um espetáculo televisionado e alardeado por todo o mundo, como o desmantelamento da União Soviética e com ela, sua ideologia principal, o comunismo. Neste mesmo momento, as ideias de Globalização, e Neoliberalismo começam a circular e são vistas como as grandes vitoriosas, vinculadas ao pensamento, ainda que sutil, de que só foram possíveis graças ao capitalismo

[18] O neoliberalismo é uma reação à expansão da intervenção do Estado no estágio intensivo, em uma tentativa de recompor o âmbito e re-assistir a primazia do mercado. DEÁK, Csaba (1985) *Rent theory and the prices of urban land/ spatial organization of a capitalist economy* esp. Cap 8, *nota* 35, reproduzida em Deák (1989).

[19] Hegel (Stuttgart, 27 de agosto de 1770 - Berlim, 14 de novembro de 1831)foi o primeiro a falar sobre o fim da história, através do que acreditava ser possível quando houvesse equilíbrio representado por igualdade jurídica e o liberalismo. Fukuyama (Chicago, 27 de outubro de 1952) retoma suas ideias sobre o fim dos processos históricos, baseado também pela queda do muro de Berlim e sugere o "Fim da História" a partir da última década do Século XX. FUKUYAMA**,** Francis. *O fim da historia e o último homem*. Rio de janeiro: Rocco,1992.

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

Artigo em Periódico

GONÇALVES, Fernando Nascimento. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. Contemporânea, Edição 20.Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Volume 10, p.178-193, 2012.Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_12_GONCALVES.pdf>. Acesso em: 23 de outubro de 2014.

LEITE, Ruy Moreira. *Flavio de Carvalho: Media Artist Avant La Lettre. Leonardo Online Journal. Arizona,* volume 37, nº02, (2004). Disponível em: <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/brazil.html>. Acesso em:12 de abril de 2015.

Alexandre Gomes Vilas Boas
Artista plástico, ilustrador e arte-educador. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP- SP. Seu trabalho transita entre a pintura, gravura, escultura e, principalmente, o desenho. Ativista engajado com a produção cultural alternativa. Membro da International Union of Mail Artists, é também responsável por desenvolver projetos de formação e oficinas de produção colaborativa no ateliê do Coletivo 308.

ENTRE O LIMINAL E O LIMINOIDE: CENA E RITUAL EM PROPOSTAS DE JERZY GROTOWSKI

Thiago Miguel Sabino
Instituto de Artes da UNESP - thiagomiguelsabino@gmail.com

RESUMO
O artigo investiga a relação entre teatro e ritual em algumas propostas de Jerzy Grotowski. Procura-se apontar os motivos da adesão do ritual como modelo nas produções do artista polonês, buscando também apresentar os limites e as possibilidades encontradas nesta relação a partir das noções de Liminal e Liminoide de Victor Turner.

PALAVRAS-CHAVE
Teatro-ritual. Liminaridade. Jerzy Grotowski.

ABSTRACT
This paper investigates some relations between theater and ritual in Jerzy Grotowski's proposals. The work points out some reasons of adoption of the ritual as model in productions from Polish director. Finally, this study proposes to show the limits and possibilities in this relation between scene and rite, through the notions of "liminal" and "liminoid" from Victor Turner.

KEYWORDS
Ritual-Theater. Liminality. Jerzy Grotowski.

> [...] do ponto de vista do fenômeno teatral é preciso constatar que a reconstrução do ritual hoje não é possível, porque o ritual sempre girou em torno do eixo constituído pela fé, pelo ato religioso ligado à profissão de fé, não só no sentido de uma imagem mítica, mas também dos comportamentos que comprometem toda a família humana. Eu considerava, então, que não seria mais possível ressuscitar no teatro o ritual pela ausência de uma fé exclusiva, de um sistema único de signos míticos, de um sistema único de imagens primárias. (GROTOWSKI in: FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 126, 127)

Esse recorte pertence ao texto/conferência de 1968, de Jerzy Grotowski, no qual o diretor tratava a relação entre teatro e ritual em suas pesquisas junto ao Teatro Laboratório. Podem-se notar aí os limites que a aproximação entre cena e rito apresenta. Pelo exposto, trataria-se de um anacronismo a tentativa de se realizar um rito arcaico em cena. Além de apontar todos os clichês e mal-entendidos que esses intentos apresentam, Grotowski salienta as diferenças entre as sociedades para as quais se dirigiam essas manifestações (teatro e ritual). Embora o texto citado seja uma análise de percurso de aproximadamente dez anos de trabalho, a consciência

de algumas aporias que esse “teatro-ritual” apresenta já se manifestava nos textos/trabalhos iniciais do diretor do Teatro Laboratório. Este artigo propõe investigar alguns aspectos das primeiras propostas de Grotowski, concentrando-se em alguns de seus textos e procedimentos referentes ao período entre 1960 e 1962.

Para compreender melhor tanto os modos de operar desse modelo ritual e os motivos de sua adesão, quanto os limites da adoção de tal modelo, proponho a leitura das propostas de Grotowski a partir do confronto com as noções de *liminaridade, liminal* e *liminoide,* apresentadas pela antropologia de Victor Turner.

Nos textos iniciais de Grotowski, encontramos a aproximação com o rito como uma tentativa de elaborar um teatro que desse conta de abarcar a realidade em seus múltiplos aspectos, algo que o teatro realista/ilusionista, no entendimento do autor, não alcançaria, uma vez que tenderia a “imitar” o cotidiano. Para “abraçar a totalidade”, segundo o próprio Grotowski, “ambição insatisfeita”, era necessário lançar mão de diversos expedientes poéticos, muitas vezes opostos. Daí o teatro da convenção, da artificialidade, da teatralidade. Ao assumir a teatralidade, distanciando-se da mera “representação da realidade”, a obra poderia fazer uso das convenções e gêneros opostos, do jogo com diversas linguagens e diversos elementos como pantomima, atuação, dança etc. Tratava-se, portanto, de uma arte regida por suas próprias leis que, menos que imitar/representar, constituía-se como uma “construção artificial, algo como uma 'visão rítmica' voltada à realidade” (GROTOWSKI in: FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p.38).

Como o ritual que é voltado para a realidade e que, mais que referir-se a ela, age sobre ela, o teatro, ao assumir sua independência, segundo suas convenções, também agiria sobre essa realidade. Nesse sentido, o eixo da obra recaía na concepção de encenação enquanto construção e artifício e Meierhold era uma referência importante. (LIMA, 2012, p.59)

Nesse mesmo período (ano 1960), encontramos no texto *Farsa-misterium* o que seria o objetivo dessa teatralidade. O autor discorre sobre a importância da artificialidade e do uso das múltiplas convenções. Do grotesco ao sério, da ponderação à bufonaria, justamente para abarcar os vários aspectos do real. Porém, ao final do texto, encontramos que a “forma” não funciona nem como um fim em si nem como “expressão”, ilustração de algo. A forma com seu “jogo de opostos (em

uma única palavra, todos os aspectos tangíveis e técnicos da teatralidade de que se falou)- é um peculiar *ato de conhecimento."* (GROTOWSKI in: FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 46).

Esse *ato de conhecimento,* esse aspecto formal, não é mera repetição de efeitos. Segundo o encenador, ela é aberta, é uma superação da teatralidade apreendida, que por sua vez proporcionaria a superação do "eu 'apreendido'"(ibidem, p.47). Talvez soe vago e o autor não faz questão de desenvolver essa questão, mas no fim seria justamente isso: toda essa dimensão formal, toda essa teatralidade, artificialidade, jogo de convenções que levariam à aproximação do ritual, visavam a certo tipo de conhecimento que proporcionaria a superação do "eu apreendido".

Salientar esse aspecto é importante, pois podemos entender que o modelo do ritual, não é só instrumental, nem se trata de mero uso de procedimentos análogos ao rito. Esse teatro se aproxima também do ritual por compartilhar com este, de certa forma, o mesmo fim que é a transformação de si (a superação do eu apreendido).

Deste modo, há uma rede de elementos por trás da ideia de ritual que as encenações de Grotowski procurava instaurar. Apesar do uso de tais expedientes não necessariamente levar ao fim que se pretendia, convém analisá-los[1]. Além dos apresentados anteriormente, Grotowski cita: a coparticipação entre ator e público, a convenção e o sistema de signos compartilhados que permitem que o teatro se constitua como um cerimonial coletivo. Assim, em nome desse cerimonial coletivo, buscava-se uma participação mais direta do espectador na obra, seja misturando público e atores no espaço, seja incluindo o espectador na história, fazendo-o assumir um papel.

Justamente o teatro realista "burguês" é "anticonvencional", e não teatral (tem sua convenção, que é para ele um "mal inevitável", mas busca ocultá-la ao máximo em nome de uma reprodução absoluta da realidade) (GROTOWSKI in: FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 43). Desse fator decorria também a separação

[1] Grotowski constantemente revisava seus procedimentos, abandonando o que foi fortemente defendido anteriormente (tanto porque a prática demonstrava que tais processos não davam conta de realizar os objetivos do encenador, quanto porque os próprios objetivos, com o tempo, foram se transformando). Mesmo a ideia de realização de um "ritual" em cena, em dado momento, será abandonada pelo encenador.

entre atores e público. Assim a teatralidade, além daquele ato de conhecimento, permitiria a coparticipação e, explicitando seus dispositivos, proporcionava a consciência constante, por parte de atores e público, de se estar em um teatro.

Tudo isso resulta em um teatro que, por meio da ideia de "rito", define-se pela oposição ao realismo. Para refletir sobre o ritual e suas relações com a artes cênicas cabe pensá-lo segundo alguns aspectos a partir de estudos da Antropologia e dos Estudos da Performance.

Richard Shechner nos Estudos da Performance apresenta o ritual como uma das inúmeras modalidades perfomativas dentre as quais: Jogo, teatro, brincadeira e as mais variadas performances cotidianas. Definir se algo é performance ou não, ou ainda, a que modalidade pertenceria esta ou aquela atividade, dependeria do contexto cultural de da função a qual tal atividade se destinaria.

A partir dessas considerações podemos compreender também que ritual pode significar muitas coisas, desde uma rotina cotidiana de um indivíduo até cerimônias civis. Mas o sentido que nos interessa para o trabalho é o de ritual como um conjunto de procedimentos caracterizados pela *eficácia* para se atingir determinado fim, um ato impactante sobre os envolvidos que acarreta em uma modificação significativa, seja na dita realidade exterior aos participantes, seja neles próprios, uma transformação do "eu" e/ou contato com um outro geralmente transcendente. Trata-se do ritual próximo ao que chamamos hoje de universo religioso, ou mágico-religioso (distinção talvez sem sentido nas culturas que o engendra).

Apesar das distintas performances, Richard Schechner apresenta que essas divisões não são categorias rígidas e mais interessante que buscar separar, por exemplo, o teatro do ritual (que seria bastante variável de acordo com o contexto cultural), caberia pensar essas duas modalidades em termos de relação entre eficácia e entretenimento. No polo "eficácia", para o qual tenderia o ritual, encontram-se elementos como: busca pelo "resultado", ligação com o "outro transcendente", participação coletiva, possibilidade de "transformação do eu" etc.; enquanto no polo entretenimento haveria: busca pelo divertimento, audiência de observadores, transformação do eu improvável (SHECHNER, 2012, p. 81).

O autor ressalta que eficácia e entretenimento não devem ser entendidos como uma oposição binária, mas como polos de uma mesma ação contínua. Assim, embora na prática não haja essa separação rígida, as performances tenderiam mais a alguns elementos de um polo que de outro. Mas nada impede, por exemplo, que haja diversão no ritual ou resultado em certas performances artísticas. E mesmo no polo da eficácia haveria subdivisões. “Resultado” pode ser o objetivo geral do rito, porém ritos propiciatórios e de calendário diferem dos ritos de passagem. Em todos pode haver ligação com o Outro transcendente, entretanto, o primeiro é marcado mais pela participação coletiva em que resultado pode ser entendido como a propiciação, por exemplo, de fertilidade, seja sexual ou agrária, ou simplesmente agradecimento pela colheita etc. Já os ritos de passagem buscam necessariamente o resultado da “transformação do eu”, dos neófitos.

Retomemos os elementos buscados por Grotowski, a partir dos textos iniciais: abarcar a “totalidade”, os diferentes aspectos da realidade, a partir do jogo com as convenções opostas; sistema de signos explicitado (teatralidade) que permite tanto participação coletiva quanto “ato de conhecimento” que, por sua vez, possibilita a superação do “eu apreendido”. Temos aqui, a referência clara a pelo menos dois aspectos do polo eficácia: “audiência participa” e “transformação do eu possível”.

Como mencionado, os ritos que se caracterizam pela meta da transformação do eu são os ritos de passagem. O antropólogo Victor Turner aborda tais rituais e, a partir de Van Genep, divide os mesmos em três fases: a fase da separação; margem (a fase liminar); e a fase do (re)agrupamento. (TURNER, 2013, p. 97). Esses ritos marcam a transição de um estado a outro em um neófito. “Estado” pode ser entendido como qualquer condição recorrente, estável e identificável culturalmente. O rito de passagem visa “ensinar”, preparar os participantes para assumir seu novo papel, novo estado social. O autor se ocupa com a fase da liminaridade, a fase intermediária em que o sujeito ritual deixou a estrutura anterior (o estado estabelecido) e ainda não assumiu o novo estado. No período da liminaridade em que os sujeitos não estão “nem aqui, nem lá”, sua função social é indefinida, está despido de seus antigos papéis, direitos e obrigações, mas ainda não exerce o novo papel, papéis esses ligados a estrutura da sociedade. A liminaridade é o momento de suspensão e de abertura a mil possibilidades, é o que está entre as estruturas, é

o que Turner chama de antiestrutura.

Na fase liminar, os neófitos submetidos à autoridade dos anciões morrem para a velha vida e ainda não estão formados para a nova. Exercitando uma série de ritos, provas, os envolvidos tendem a ter seu ego diminuído, suas diferenças apagadas e são marcados por toda uma simbologia que denota transição, inversão e/ou ambiguidade: nascimento e morte, sol e lua, hermafrodita etc., as oposições "naturais" e sociais mais arraigadas são apagadas. A relação que a liminaridade propõe é um contato para além daqueles mediados pelos papeis sociais estruturados, uma relação mais autêntica, com algo "essencialmente" (segundo Turner) humano. Essa relação é o que Turner chamou de *communitas.* Uma humanidade mais fundamental está em relação, um "Eu-Tu" (ibidem, p. 122).

Sendo assim, a liminaridade é uma antiestrutura que permite a *communitas,* a relação de humanidade "essencial". Em texto/conferência de 1968[2]*,* referindo-se ao período inicial de seu trabalho, Grotowski aponta que a inspiração no rito se dava também por uma busca de relação distinta das relações cotidianas, relações suscitadas por aquele teatro "cultural", na acepção mais comum, como "produto de pessoas cultas". Um teatro em que nada de essencial ocorria. A busca por um "teatro vivo" levou ao "retorno" do rito primitivo, por meio do qual seria possível reencontrar a "relação de reciprocidade peculiar (fenômeno um tanto raro em nossos tempos), a reação imediata, aberta, liberada e autêntica" (GROTOWSKI in: FLASEZN; POLLASTRELLI, 2007, p. 120).

Em período posterior ao referido no texto, na época do chamado "teatro pobre" (1964/1965), o encenador também escreve que a arte deveria ser um lugar para superar as limitações, cruzar fronteiras, abandonar as máscaras da vida. (GROTOWSKI, 2011, p.17). Podemos perceber aqui algumas afinidades: como a liminaridade e a *communitas,* Grotowski busca superar as máscaras cotidianas (os "estados"), superando o eu apreendido e alcançando a relação autêntica (como do "Eu-Tu").

Contudo, apesar de toda essa intenção de articulação entre rito e cena, havia consciência por parte do encenador da dificuldade de instauração dessa proposta. Como já apresentamos no início deste trabalho, seria de fato um

[2] Trata-se do Texto citado no início do trabalho: *Teatro e Ritual,* no qual Grotowski apresenta suas diferentes investigações e experimentos sobre cena e rito realizados ao longo da década de 1960.

anacronismo realizar um ritual primitivo na sociedade moderna. Além da ausência da "fé comum", do sistema de valores comuns, a sociedade moderna (pós-industrial) difere em diversos aspectos das tribais ou agrárias, às quais as ideias de ritual são frequentemente atreladas. Vale ressaltar que se Grotowski utilizou esse modelo, ele nunca deixou de dizer que se tratava de teatro, denominando-o como "ritual laico", "farsa-misterium", jogo ritual etc. Convém abordar as diferenças entre a linguagem teatral e o rito e apresentar o *modus operandi* dos trabalhos iniciais do encenador relacionando-o justamente a outros conceitos de Victor Turner: o *liminal* e o *liminoide.*

Retornando aos textos iniciais de Grotowski, *Brincamos de Shiva* e *Farsa-Misterium,* ambos de 1960, encontramos os aspectos que diferenciavam o "rito" proposto pelo seu teatro daquele ritual "primitivo". Se havia o ato coletivo, a busca pela participação e relação autênticas, a transformação do eu, a experiência voltada à realidade mais que representação desta última, se havia todos esses fatores que, como vimos, estão ligados ao ritual, existia outro elemento que deveria viabilizá-los. De fato, já entrevemos esse elemento quando apresentamos a questão da teatralidade, como sistema comum de signos, como jogo de convenções explicitadas. Resta ainda apresentar alguns desdobramentos. No texto, *Brincamos de Shiva,* o deus indiano aparece como exemplo daquele que "conhece a relatividade das coisas", que dança a totalidade, destruindo e renovando, que é capaz de revelar a vida em sua multiplicidade. É também aquele que é "pulsar, movimento e rítmo". Grotowski afirma que se tivesse que definir suas pesquisas cênicas, diria: "brincamos de Shiva." (GROTOWSKI in: FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 38). É esse mesmo "movimento" que também o leva a afirmar, em *Farsa-Misterium* que a forma teatral (que é um ato de conhecimento) não deve estabilizar-se, é superação da própria teatralidade, do espetáculo em nome do "participáculo" (a coparticipação) (ibidem, p. 42). *Brincamos de Shiva* e *Farsa-Misterium.* Encontramos já no título de ambos, um aspecto sagrado, ligado ao rito, ao mito. *Misterium*: mistério antigo na Grécia e o mistério cristão, na Idade Média, performances que existiam na fronteira entre teatro e rito/culto às divindades; *Shiva:* o deus das renovações, da transformação, do "movimento", ligado a destruição das formas na mitologia indiana.

Porém, do outro lado nos mesmos títulos temos *Farsa* e *brincamos.* A *farsa*

seria o gênero mais “baixo” do teatro, ligado a comédia, não a comédia intelectual, mas aquela definida por vezes como “rude”, grosseira, do baixo ventre, com uma comicidade exagerada, que requer grande habilidade do ator que deve dar credibilidade ao inverossímil (VASCONCELOS, 2009, p.117). Também é marcada pela teatralidade, não propõe iludir, mas brincar e explicitar os elementos do jogo teatral. Em sentido mais geral, a farsa também pode ser entendida como mentira, aquilo que se opõe a realidade, algo não sério. E *brincadeira*, dentre outras definições, podemos também associar como algo que se opõe ao que é “sério”, algo que é alegre, um ato de jogar um jogo etc. Poderíamos nesse polo encontrar o *jogo* como elemento comum. Brinca-se, finge-se ser um deus, brinca-se e joga-se com o ritual. Mas não percamos aqueles objetivos de vista: é uma “farsa-misterium”, é uma “mentira” que revela um mistério, uma verdade.

Mas nessa dimensão de jogo reside um aspecto fundamental que pode passar despercebido. Jogo não é só a teatralidade, jogo não deve ser entendido apenas como articulação das convenções opostas, nem como elemento “lúdico” no sentido de divertimento. Existe tudo isso. Mas o jogo aqui também aprece como o fator agregador da comunidade, que permitiria o “ritual” moderno, laico:

> O ritual religioso desempenha uma função mágica...
> [...] A função do teatro como jogo “ritual” é evidentemente diferente. *O ritual da religião é uma espécie de magia, o “ritual” do teatro, uma espécie de jogo.*
> […] A imaginação não trabalha aqui “a sério”, de boa fé, como no contato com os mitos religiosos, mas “fingindo”, segundo as regras da brincadeira coletiva... (GROTOWSKI in: FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 43; 44).

Possivelmente essa foi a primeira tentativa de estabelecer uma ponte entre o rito antigo e o teatro ritual almejado. O problema aqui enfrentado pode ser compreendido com as noções de liminal e liminoide de Victor Turner.

Não seria de todo correto se creditássemos ao elemento lúdico em si a diferença entre os rituais arcaicos/ religiosos e o teatro proposto. De fato, Victor Turner apresenta a liminaridade presente principalmente nos ritos de passagem- nas sociedades pré-industriais- como radicalmente distinta daquela das sociedades complexas. Segundo Turner essa diferença se deve pela maneira como o Trabalho e Brincadeira (lazer) se fazem ou não presentes nesses dois tipos de sociedade (TURNER, 2012). Essa questão também diz respeito ao grau de autonomia do

sujeito frente à sociedade. Nas tribais ou agrárias, o trabalho, o descanso, a brincadeira são determinados pelo ritmo coletivo (muitas vezes pelo calendário natural). Nos ritos primitivos, pode haver tanto trabalho quanto brincadeira. Ocorre que neste caso, o "lúdico" está conectado ao trabalho coletivo como em ações simbólicas, performances, manipulação de objetos que visam aumentar a fertilidade sexual, agrária, favorecer da caça etc. Sendo assim, esses comportamentos jocosos, são brincadeiras que estão dentro de certos limites:

> Consequentemente, a brincadeira é levada a sério e tem que ser dentro dos limites. Por exemplo, no ritual dos gêmeos dos Ndembu, *Wubwang'u*, descrito no *The Ritual Process*, num episódio em que mulheres e homens se abusam verbalmente de modo altamente sexual e jocoso. Muitas ficções pessoais são inventivas, embora algumas sejam também estilizadas. Contudo, esse comportamento lúdico está no lugar do objetivo final do ritual – produzir descendência saudável, mas *não muita* de uma vez. Abundância é bom, mas abundância irresponsável é uma brincadeira boba. Portanto, brincadeiras entre homens e mulheres mantêm razoável fertilidade e reprimem insensata fecundidade. (TURNER, 2012, p. 227).

Turner chama a antiestrutura nas sociedades complexas de liminoide e nas antigas de liminal. Na sociedade pós-industrial, o trabalho é determinado pelo ritmo da indústria (e do mercado), não mais pelo ciclo natural. Da mesma forma há uma separação grande entre trabalho e lazer. Somente fora do tempo de produção que os indivíduos podem dedicar-se às atividades como, cuidados da saúde, higiene, descanso, brincadeira, cerimônias civis, religiosas etc. Esse tipo de lazer seria uma característica da sociedade pós-industrial: o "Lazer" pressupõe trabalho, "é um não-trabalho, até mesmo uma fase de antitrabalho na vida da pessoa que também trabalha." (TURNER, 2012, p.31).

Ao menos em tese, nas sociedades complexas o trabalho e o lazer estão sujeitos a escolhas individuais. O liminoide, com jogos, esportes, arte, competições, é escolha. Isso valeria não só para o entretenimento, mas para as diversas atividades que se dão fara do espaço-tempo da produção diretamente ligada a estrutura. Segue um esboço comparativo[3] entre liminal e liminoide, a partir dastendências dominantes apresentadas por Turner (2012):

[3] Esse quadro é uma tentativa minha de síntese, inspirado no quadro da díade eficácia entretenimento de Richard Schechner (2012, p.81).

LIMINAL	LIMINOIDE
Sociedade tribais, agrárias (ou pré-industriais)	Sociedades pós-industriais
Coletividade sobre o indivíduo	Indivíduo destacado
Compulsório	Opcional
Transformação do eu possível (e provável)	Transformação do eu improvável
Manutenção da estrutura	Crítica à estrutura possível
Inversão de papel, experimentação de possibilidades mais ou menos pré-estabelecidas	Experimentação livre
Trabalho que deve ser feito	Prazer

Ainda que certas atividades liminoides, como competições esportivas, exijam uma rotina até mais rigorosa que o próprio "trabalho", como ela é uma escolha individual, está também imbuída de prazer (TURNER, 2012, p.232). Quanto ao liminal, pouco importa a vontade individual, mais cedo ou mais tarde, os membros deverão submeter-se a ritos de passagem, assumir o estado (o papel, função) mais adequado para o trabalho coletivo.

No liminal há inversão mais que subversão dos símbolos (ações, comportamentos, modos de ser) da estrutura. Assim, antes de assumir um cargo de grande importância, de liderança, o neófito deve ter uma postura humilde e submissa diante daqueles que serão seus súditos, ou ainda, a aqueles que vão ter grandes responsabilidades, é permitida uma liberdade sem limites na fase liminal. Os símbolos liminais nas sociedades tribais, agrárias, tendem a ser logo cercados e pode-se dizer que essa antiestrutura se dá em relação a uma rígida estrutura. A reversão liminal pode ser vista como uma necessidade de vazão ou expressão de elementos sufocados na estrutura, mas também serve para sublinhar esta última. Mostram aos membros da comunidade que o "caos é uma alternativa ao cosmos, assim eles estariam melhor ligados ao cosmos, isto é, à ordem tradicional da cultura, embora possam por algum tempo, ser caóticos", como em "manifestações carnavalescas e orgias institucionalizadas" (TURNER, 2012, 236).

Sem dúvida, o liminal tende a ser mais eficaz que o liminoide. Nos ritos de passagem os neófitos são incentivados socialmente a uma transformação radical que *deve* ocorrer. O trabalho da comunidade, a estrutura, necessita dessa

transformação do indivíduo. Essa estrutura rígida possibilita, na liminaridade coletiva, aflorar a *communitas:* o sistema de valores da comunidade, as distribuições de papeis sociais dentro de tal sistema, e todo seu funcionamento rígido são superados em conjunto, permitindo uma maior relação Eu-Tu. Esse seria "calcanhar de Aquiles" dessas comunidades antigas (TURNER, 2012, p.240). O grupo, ao passar de um certo nível de organização para outro, vivencia um breve momento de *límen,* assim, a antiestrutura é tão radical quanto a rigidez da estrutura, embora esse momento seja logo dominado e colocado a serviço da normatividade.

Já o liminoide, geralmente, é criação de um indivíduo (como o artista), ainda que o coletivo e grupos da sociedade possam desfrutar de suas produções. Se o liminal era uma "oscilação subversiva", o liminoide permite a produção de símbolos altamente críticos e refratários à estrutura e à moral sociais. O artista brinca com uma série de símbolos, transforma, recria em uma variedade infinita de acordo com sua criatividade. O liminal, por mais que inverta e transforme em combinações bizarras, essas possibilidades são ainda definidas pela comunidade, pois a liminaridade é sagrada e há limites nas produções simbólicas (por mais distante da estrutura que possam parecer). O lúdico e a livre experimentação estão muito mais presentes nas manifestações liminoides que nos ritos liminais. Contudo, a transformação do indivíduo no liminoide é mais rara. Nesse caso não há uma estrutura que incentiva e fornece meios para a transformação radical de seus membros. O funcionamento estrutural nas sociedades complexas não depende tanto de tais transformações.

Assim, a experimentação de estados intermediários radicais bem como grandes transformações nos sujeitos são mais difíceis nas sociedades complexas, apesar do teor subversivo e crítico que o liminoide pode apresentar. Da mesma forma, devemos perguntar se a instauração da *communitas* no contexto liminoide não seria mais difícil, pois este está mais ligado à escolha e a necessidades individuais que coletivas.

Podemos retornar a citação de Grotowski: "A imaginação não trabalha aqui "a sério", de boa fé, como no contato com os mitos religiosos, mas "fingindo", segundo as regras da brincadeira coletiva...". Acreditar nesse "ritual", é uma opção. Não há a fé comum, nem a sociedade homogênea, mas o público escolhe participar desse rito coletivo limoide (que, em certos aspectos, almeja se tornar um liminal). A

seguir, apresento como se deu na prática o uso de alguns desses expedientes teatrais/"rituais" na montagem da peça *Os Antepassados,* em 1961.

Os Antepassados

Nesse trabalho encontramos os diversos princípios apontados acima e salientados nos textos escritos entre 1960-1962 (*Brincamos de Shiva, Farsa-Misterium* e *A possibilidade do Teatro).* Pode-se notar o jogo de convenções, a dimensão do jogo como fator agregador entre público e cena, e também como tentativa de instaurar a dialética das formas ("ato de conhecimento" pela múltipla abordagem do objeto, sério e grotesco, intenso e relaxado).

A peça é uma adaptação do drama em versos de Adam Mickiewicz (1798-1855), um dos grandes poetas românticos poloneses. Como obra romântica, esse texto é fortemente marcado pela visão de mundo do povo, pela espiritualidade e pela figura do herói rebelde e trágico- Konrad- e pelo ideal revolucionário emancipador. É baseado no rito popular no qual os vivos entram em contato com os mortos. Trata-se da história de um jovem da geração romântica que se manifesta como Gustaw e depois, na terceira parte da obra, como Konrad. Este é preso pelo império czarista e, na prisão, "rebela-se contra Deus e contra a ordem do mundo identificando-se com os sofrimentos de seu povo" (FLASZEN in: FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p.75).

Grotowski entendia que os textos românticos representavam algo como uma tradição viva para a maioria dos poloneses. Assim, muitos aspectos do romantismo estavam presentes no imaginário polonês. O encenador buscava abordar esses textos de modo a questionar suas verdades e, consequentemente, questionar elementos da própria cultura do país. Para tanto, procurava o eixo do ritual, o "mito/arquétipo" (in:FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 124), entendido como uma "forma simbólica de conhecimento do homem sobre si", e que opera em âmbito coletivo, de uma comunidade nacional (não é universal nem ahistórico) (ibidem, p.51). Seu procedimento consistia em "destilar" o arquétipo no texto e atacá-lo (não que ele exista objetivamente no texto, mas sim como possibilidade). Talvez esse objetivo diferencie radicalmente a sua proposta frente ao rito religioso. Não se trata de exaltar o mito com sua verdade eterna e encontrar uma harmonia e homogeneidade nele, mas de enfrentá-lo, transgredi-lo, testar suas verdades. A

“agregação” no teatro, como apontam os textos do período, se dava não só pelo mito (o terreno comum) mas por aquele jogo em que a imaginação não trabalha a sério, mas “finge”, como nas brincadeiras infantis.

Para encenação, Grotowski realizou cortes e montagens no texto, tratando-o em algumas partes com grande devoção e em outras de maneira jocosa, num choque de convenções. Quanto à coparticipação, a peça ocorria em toda a sala: em um espaço unitário, as cadeiras dos espectadores ficavam espalhadas junto aos atores. Não só o espaço, mas também a ação contribuíam para essa coparticipação. Por vezes os atores agiam diretamente sobre os espectadores e delegavam funções a estes na cena. A uma jovem do público é confiada um papel sem nenhuma combinação prévia. Grotowski apresenta o relato do professor Jerzy Kreczmar:

> [...] interpreta forçada a pastorinha uma jovem do público (…). “Do que você ri” diz o coro e acompanha aquela que está toda confusa do lado de fora da porta. Um momento depois há a pausa e “a atriz, malgrado seu” volta à sala entre os aplausos... (in: FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 62)

Tudo contribuía para a teatralidade e para o “rito laico”. Aquele “acordo” de boa fé com o espectador, bem como aquilo que deveria ser as implicações desse acordo aparece na própria estrutura da peça. Com Grotowski *Os Antepassados* se torna uma espécie de brincadeira infantil. O lugar da magia ritual encontra espaço no lúdico, na infância. Grotowski concebe a cena como uma brincadeira em que se evocam espíritos. Entre litanias rituais, surpresas, os atores assumem papeis que são os espíritos que, ao serem, invocados se manifestam. “Os atores dando-se as mãos como fazem as crianças que brincam, rodam em volta de um alto candelabro colocado no alto da sala...” (in: FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p.77).

Objetos comuns e banais são utilizados de acordo com a ação, assumindo outros sentidos conforme as necessidades da cena/brincadeira. Oscilando entre o sério e o grotesco, a dialética das formas captura o espectador e revela o infantilismo de certos aspectos do romantismo. Desse modo, com a mistura dos gêneros dá-se um tom de mistério a farsa e ao mesmo tempo um tom de farsa ao mistério (LIMA, 2012, p. 314). A culminância nesse jogo da dialética das formas, da teatralidade, talvez se dê no monólogo do personagem Konrad, momento conhecido como a “Grande Improvisação”.

O "arquétipo" trabalhado aqui é o do sacrifício, do prometeísmo. Noções de sacrifício e messianismo que moldaram o imaginário polonês, aparecem de modo pleno no romantismo[4]. Mas em Grotowski não se trata de mostrar apenas o herói trágico Konrad. Este é apresentado como Cristo. O seu monólogo se torna uma *via-crucis*. Porém sua cruz não é outra coisa senão uma vassoura doméstica o que dá a cena um contraste grotesco. Konrad/Cristo carrega sua cruz e avança assumindo posições iconográficas das estações da paixão. Ao final, desfere palavras contra Deus que é identificado com o czar. Assim, Grotowski ataca o "arquétipo", criticando ou questionando algumas raízes da tradição romântica polonesa e a da tradição cristã. Nesse trecho, o elemento grotesco tende mais ao trágico que ao cômico. O aspecto ridículo da vassoura acentua o trágico. Trágico porque é ingênuo. Como se o sacrifício, ainda que realizado com a máxima dignidade e solenidade, não passasse de um infantilismo tolo. Enquanto Konrad carrega a cruz, mulheres cantam lamentosamente invectivas contra Deus, há aqui também a dialética do "blasfemo e devoção" (GROTOWSKI, 2007, p. 52). Esse tipo de tratamento com o arquétipo ficou conhecido como "dialética da derrisão e da apoteose". Segundo o próprio Grotowski, desse modo ele atacava o arquétipo, colocava-o em movimento e trazia-o do inconsciente coletivo para a consciência coletiva, testando suas verdades e encontrando o que ainda dizia respeito à experiência contemporânea dos espectadores e atores. Não se tratava de negar a tradição em uma rebeldia ingênua, mas de confrontar-se com ela. O "rito laico" era instaurado, começando como a brincadeira de convenção, do lúdico da teatralidade, até atingir a seriedade dentro da própria brincadeira, como jogadores que se "perdem" no jogo, que com foco delimitado nas regras de brincadeira entram em fluxo, encontrando uma sintonia distinta daquela cotidiana.

É verdade que, em menos de dois anos, Grotowski abandonou uma série desses procedimentos, sobretudo os ligados às convenções da encenação e à maneira de abordar o arquétipo. Enxergou certos limites aí, como o fato da utilização de expedientes que forçavam a participação do público na cena, e que redundava, muitas vezes, em uma reação nada autêntica, em uma brincadeira rasa. Não me propus a discutir a pertinência ou não do uso de tais procedimentos por Grotowski para a instauração de seu "teatro-ritual". Ao contrário, limitei-me a apontar como o

[4] A esse respeito ver Henrique Siewieski, *História da Literatura Polonesa.* p.76

encenador propôs superar os limites que o contexto da sociedade contemporânea, laica e heterogênea impõe para realização desse "rito". A insistência nesse modelo ritual indica que ainda hoje faz sentido pensar essa relação, sua possibilidade. Não se trata de uma nostalgia do sagrado, de um passado idílico de uma comunidade homogênea. O eterno retorno ao ritual não significa retorno ao desejo do liminal nas sociedades complexas. Mais que uma renovação de linguagem artística, a relação, as analogias e, sobretudo, a fricção entre teatro e ritual pode apontar possibilidades para outras práticas artísticas e culturais impensadas e necessárias nesse contexto em que vivemos.

O "liminal", marcadamente coletivo, propõe a mudança radical no indivíduo, transforma-os com seus eficazes ritos de passagem. Ao fazê-lo, a estrutura social, o *status quo,* se mantém inalterável, na ordem de sempre, as mesmas hierarquias, mesmas configurações e mesma partilha coletiva. O liminoide, com suas múltiplas possibilidades de experimentação, é capaz de investir em novos símbolos, criticar a estrutura, propor subversões. Malgrado essa possibilidade e o intento de muitos artistas, o indivíduo está quase sempre está só, desenraizado, flutuando. Há caminhos e propostas de mudanças sociais, mas o mesmo indivíduo permanece inalterável. No desejo de mudar o mundo de ser o criador da obra, ele não se volta para si mesmo.

As propostas de Grotowski, na dança entre o teatro e o ritual parecem apontar para uma a busca pela justa medida. A justa medida entre o indivíduo e a comunidade, a transformação de si mesmo e do mundo, a consciência de que "Tu és filho de alguém" e o olhar para o futuro, o entendimento das raízes para se lançar voo. Difícil arte da dança, dança de Shiva entre o liminal e o liminoide.

REFERÊNCIAS

FLASZEN, Ludwick; POLLASTRELI, Carla (orgs.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski:* 1959-1969. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ Sesc-SP/ Perspectiva, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um Teatro Pobre.* Brasília: Teatro Caleidoscópio & Dulcina Editora, 2011.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas:* o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Shechner.* [org. de Zeca Ligiéro]. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa.* Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

TURNER. Victor. *Liminal ao Liminoide:* em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. In: Mediações, Revista de Ciências Sociais. Londrina, v. 17 n.2, p. 214- 257, Jul./Dez. 2012.

_____. *O Processo Ritual:* Estrutura e antiestrutura. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro.* Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

Thiago Miguel
Ator e diretor no grupo Teatro de Fricção. Licenciado em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da Unesp e mestrando em Estética e Poéticas Cênicas na mesma instituição, sob a orientação da Profa. Dra. Marianna Monteiro. Desenvolve pesquisa relacionada ao tema “Espiritualidade e ritual em propostas teatrais de Jerzy Grotowski”, com bolsa pela CAPES.

UM OLHAR EXPRESSIVO SOBRE O *ENTRE-LUGAR* DAS ARTES CÊNICAS EM "COREOGRAFIA DE CORDEL" DA CIA. DE DANÇA DO PALÁCIO DAS ARTES

Talitha de Castro Mendonça Mesquita
Universidade Federal de Minas Gerais – talithamesquita@yahoo.com.br

Prof. Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)
Universidade Federal de Minas Gerais – byabraga2004@yahoo.com.br

RESUMO
Esta pesquisa aborda o fenômeno do *entre-lugar* da Dança e do Teatro nos corpos dos artistas e nas cenas do espetáculo "Coreografia de Cordel" (2004) da Cia. de Dança do Palácio das Artes de Belo Horizonte. Foram reconhecidos elementos presentes nas fronteiras entre estas disciplinas artísticas, com base nos eixos de sustentação do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (RODRIGUES, 1997) e no conceito de Silviano Santiago (1978) de que este *entre-lugar* cênico está situado entre os limites fronteiriços de linguagens ou disciplinas já estabelecidas culturalmente, mas caracterizado muitas vezes pelo surgimento de uma nova linguagem *pós-disciplinar*. Por meio de análises videográficas, observações e entrevistas semiestruturadas, esboçou-se um olhar crítico e sensível sobre a expressividade surgida nos corpos cênicos atuantes no espetáculo estudado.

PALAVRAS-CHAVE
Artes cênicas. Dança. Entre-lugar. Pós-disciplinaridade. Teatro

ABSTRACT
This research analyzes the phenomenon of Dance and Theater's space in-between *that exists in the artists bodies and in the scenes of the spectacle "Coreografia de Cordel" (2004) da Cia. de Dança do Palácio das Artes from Belo Horizonte-MG. That were been recognized the present elements at the borders between these artistic disciplines, basing on the method "Bailarino-Pesquisador-Intérprete"'s (RODRIGUES, 1997) support axis, and in the concept of Silviano Santiago (1978) which says that this* space in-between *is situated between the border limits of languages or disciplines culturally established, but often characterized by the emergence of a new* post-disciplinary *language. Using videographic analysis, observations and semi-structured interviews, it was drafted a critical and sensitive look at the expressiveness emerged in scenic bodies acting in the studied spectacle.*

KEYWORDS
Scenic arts. Dance. Space in-between. Post-disciplinarity. Theater

1. O direcionamento do olhar expressivo para o fenômeno do *entre-lugar* das artes cênicas em "Coreografia de Cordel"

Aponta-se aqui para possíveis elementos que caracterizem o *entre-lugar* das artes cênicas, com base em um olhar para o espetáculo "Coreografia de Cordel" (2004) da Cia. de Dança do Palácio das Artes, sob o aspecto da dissolução de

fronteiras entre disciplinas cênicas na contemporaneidade. Possíveis, pois estes elementos estão em trânsito entre estas fronteiras porosas e móveis, e são apontados com base em análises que dialogam com o referencial teórico de Silviano Santiago em "Uma Literatura nos Trópicos" (1978), o qual presume que no *entre-lugar* há transgressão dos limites disciplinares, sob o olhar de uma pesquisadora-espectadora-artista-sujeito, o que faz com que, deste modo, este olhar também seja móvel e transite por estas fronteiras em constante relação entre micropercepções[1] acerca desta temática em constante atualização de si mesmo.

Este olhar é direcionado para relações disciplinares entre Teatro e Dança na formação de uma linguagem pós-disciplinar em "Coreografia de Cordel". Pós-disciplinaridade que caracteriza o conceito de *entre-lugar*, e é produto das relações de inter/transdisciplinaridade[2], isto é, de colaboração entre disciplinas e transgressão de limites disciplinares (KLEIN, 1996 apud. DOMINGUES, 2012:5) na cena. A inter/transdisciplinaridade entre artes cênicas forma então manifestações pós-disciplinares quando a transgressão dos limites disciplinares entre Teatro e Dança pressupõe deslocamentos, desconstruções e descentramentos (DERRIDA apud. SOUZA, 2007: 5) das particularidades de linguagens disciplinares na cena e entre elementos atribuídos a cada uma delas, suscitando dúvida em relação a pertencimento do espetáculo a gêneros artísticos.

Porém, o objetivo aqui, mais do que compartimentar o espetáculo "Coreografia de Cordel" em uma nomenclatura específica e sanar possíveis dúvidas dessa natureza, foi reconhecer características criativas e seus desdobramentos cênicos, olhando para esta pós-disciplinaridade enquanto projeção artística de

---

[1] A utilização do conceito de *micropercepção*, nesta pesquisa, como uma emergência do processo criativo do espetáculo, baseia-se nos estudos do filósofo José Gil (2002), que recorre à fenomenologia e à psicanálise para discorrer sobre as pequenas percepções que surgem quando nos confrontamos com a Arte. Refere à relação de pequenas percepções presentes em toda macropercepção da cena.

[2] Aborda-se as ideias de inter/transdisciplinaridade a partir das concepções de Julie Thompson Klein (2001-2004) discutidas pelo professor Ivan Domingues (2012:5), as quais são atualizações cos conceitos de Transdisciplinaridade de Basarab Nicolescu (1999) – e ele mesmo pressupõe esta transdisciplinaridade como "transgressão das fronteiras entre as disciplinas") e do Pensamento Complexo de Edgar Morin (1995). Traz-se estas ideias relacionadas ao pensamento educacional em abordagem de diversas áreas de conhecimento para uma abordagem criativa das disciplinas artísticas, uma vez que se utiliza de um referencial de pesquisa, *o entre-lugar* (SANTIAGO, 1978), que aborda pela expressão das relações disciplinares o que se pode reconhecer também como hibridismos. Preferimos nos referir como relações disciplinares por entendermos que estas estão em constante transformação, isto é, afirmando a performatividade (FÉRAL, 2008) pela vivacidade destas relações, sem submissão a algum código que alguns hibridismos, segundo Bahbah (1998:165), propõem..

corporeidades (MERLEAU-PONTY, 1994) eu são meios de criação. E em um olhar para o espetáculo como um todo, reconhecem-se presenças[3] instaladas na percepção deste *entre-lugar* pós-disciplinar, as quais foram consideradas como reverberações de características relacionadas a uma tendência das artes cênicas contemporâneas e, assim, às mudanças de paradigmas de preparação, criação e exibição cênicas da Cia. de Dança do Palácio das Artes.

Estas características, consideradas inovadoras também aos paradigmas de criação mais recentes do Teatro Performativo (FÉRAL, 2008)[4] e da Dança Contemporânea nortearam um primeiro dissertar sobre o que se apresenta no *entre-lugar* das artes cênicas em "Coreografia de Cordel", e a partir delas, das análises videográficas, observações e entrevistas com artistas do espetáculo foi possível compreender, de certa forma, como estes elementos ali presentes em um primeiro olhar se desdobram cenicamente.

Acreditou-se na relevância da observação das **relações disciplinares** por serem elas direcionadoras do próprio objetivo da pesquisa, principalmente aquelas relações que apresentam fronteiras móveis e diluídas e que não sejam sistematizadas, que *descentram* o referencial criativo disciplinar, as quais caracterizam este lugar a ser analisado. A **criação autoral colaborativa** foi considerada fundamental para contemplação da diversidade do *entre-lugar* uma vez que abarca, além das relações disciplinares mencionadas acima, as relações rizomáticas entre as percepções e subjetivações criativas dos artistas, na criação de expressividades próprias que se cruzam com as dos outros, e que também apresentam o *deslocamento* das ferramentas e dos recursos de criação, do referencial técnico para o corpo do artista. Em relação às exibições em **espaços (não)convencionais**, foi considerado o abandonar do palco italiano uma importante característica que dialoga com a potencialização da performatividade nos trabalhos pós-disciplinares contemporâneos, pois permite, além da ocupação de novos

[3] Segundo Bya Braga (2010), a condição de presença requer uma "atenção extremada, (...) uma percepção de corpo inteiro, não somente com as partes que a tradição metafísica valorizou: olhos e mente". Deste modo, o entre-lugar das artes cênicas em "Coreografia de Cordel", diante dos aspectos que observamos, relaciona-se com as presenças do artista e do espectador, e com a relação entre elas. Relaciona-se com a "Estética da Presença", abordada por Josétte Féral (2008).

[4] Josétte Féral (2008) prefere nomear de Teatro Performativo o que Hans-Thies Lehmann (2007) chamou de Teatro Pós-dramático, por concordar que, embora as características apontadas por Lehmann (2007) em relação a este Teatro contemporâneo o distancie das formas dramáticas tradicionais de Aristóteles e Hegel, elas esboçam muito mais uma crise deste ideal dramático do que uma "morte do drama" (questionada também por SARRAZAC, 2012) abordada a posteriori.

espaços não antes ocupados pelas artes, *desconstrução* e reconstrução das relações tradicionais entre espectador e obra, espectador e artista, artista e espaço e entre espectador e este espaço[5].

Abordando de forma exploratória (A.C. GIL, 1999: 64) – isto é, sem a pretensão de se estabelecer uma sentença fixa mas sim um olhar expressivo, crítico, sensível da pesquisadora em relação ao fenômeno vivido, experienciado e fruído do *entre-lugar* das artes cênicas – relacionaram-se estas características aos relatos dos artistas, e se perceberam alguns desdobramentos cênicos delas no espetáculo "Coreografia de Cordel", considerando também seu processo criativo embasado pelo método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, o BPI[6], como pode ser visto a seguir.

2. O processo criativo e os desdobramentos cênicos em "Coreografia de Cordel": relações com o BPI

O olhar para o artista enquanto sujeito e às suas criações, indissociáveis de suas vivências cotidianas, vai ao encontro do que propõe o BPI, o qual baseia as investigações e criações nos eixos de sustentação *inventário do corpo* – calcado percepção de memórias de um corpo disponível para ser desnudado expressivamente –, o *co-habitar com a fonte* – que desloca a atenção para afetos e afetações surgidas no contato com outras pessoas inspiradoras/*fontes* de inspiração na pesquisa de campo – e a *estruturação da personagem*, a qual diz respeito a um lapidar do material levantado no processo criativo pelo aprofundamento em experiências corpóreas e construções estéticas.

Este permitir de afetações por subjetivações diversas desde o processo criativo, passando pela criação coletiva do espetáculo, até a aproximação do espectador durante sua exibição é o que fica de mais relevante neste olhar sobre "Coreografia de Cordel". Foi este espetáculo um primeiro momento para a Cia. de Dança do Palácio das Artes, que é estatal, colocar em cena um questionamento

[5] Ver "O espectador emancipado", de Jacques Ranciére (2008).

[6] O método *Bailarino-Pesquisador-Intérprete* é criado e desenvolvido pela artista, pesquisadora e professora universitária da Unicamp Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues, e tem como base criativa e formativa o trabalho sobre "identidade corporal do sujeito" e suas manifestações expressivas de memórias, cinestesias e percepções diante da pesquisa de campo em manifestações corporais populares. Ver "Bailarino-Pesquisador-Intérprete, processo de formação" (RODRIGUES, 1997).

sobre suas práticas até então embasadas por referenciais técnicos clássicos e modernos, bem como os paradigmas artísticos atuais; um momento para artistas experientes e com vivências técnicas em linguagens diversas de mostrarem a experimentação pela criação de uma dança autoral e perceberem aproximação de sua Arte uma realidade do Vale do Jequitinhonha[7], e permitirem ao espectador um mergulho simbólico em nesta realidade brasileira que o cerca com a Arte da Cia. de Dança do Palácio das Artes.

O espetáculo é composto por 22 solos que se unem dramaturgicamente como cordéis[8] pendurados em um barbante, e possui como temática o Vale do Jequitinhonha. Acontece em um galpão onde os artistas se encontram sentados em meio à plateia. Durante quase todo o tempo ocorrem interações entre personagens e o público, não apenas pela ressignificação popular e cultural que eles propõem, mas pelas provocações por meio de frases e gestos direcionados ao espectador. É um dos artistas que fala com a plateia, ou aquela artista que narra sua própria cena de Dança. É outro artista que chama para dançar ou aquela que oferece abraço. É o microfone aberto a artistas e ao espectador para mandar recados.

O público habita o espaço que o artista habita, não tão somente pela aproximação física, mas pela proximidade gestual e afetiva. Habita por tratar de um espetáculo que retrata pessoas, artistas-sujeitos do cotidiano brasileiro, o dilema existencial deste povo que sofre suas mazelas, mas festeja. São percepções dos artistas que habitaram uma realidade que retratadas por meio de figuras construídas pela atualização de corpos virtuais (GIL, 2002: 46) surgidos pelas percepções dos artistas sobre aquele meio, durante os laboratórios criativos e as trocas de afetividades na pesquisa de campo. Os artistas então se apresentam em expressividade de sua própria existência enquanto ser humano que co-habitou com aquele espaço.

---

[7] *Vale do Jequitinhonha*: É uma das doze microrregiões de Minas Gerais. Está situado no nordeste do estado, e na fronteira com a região Nordeste do país; é composta por 51 municípios, e é uma região amplamente conhecida devido aos seus baixos indicadores sociais. Possui características climáticas parecidas com as do sertão nordestino e, culturalmente, carrega traços sobreviventes das culturas indígena e negra, principalmente no que diz respeito ao artesanato e às manifestações folclóricas.

[8] A *Literatura de cordel* ou de folheto é um gênero literário popular principalmente no nordeste do Brasil, escrito frequentemente na forma rimada, originado em relatos orais e depois impresso em folhetos. O nome tem origem nos folhetos da literatura portuguesa, os quais eram expostos para venda pendurados em cordas.

Os laboratórios de preparação e criação foram dirigidos pela Prof.ª Graziela Rodrigues da Unicamp, nos quais os artistas definiam seu espaço próprio de criação no formato de *dojos* (RODRIGUES, 1997: 49), como implica a prática do BPI, os quais são espaços inicialmente em formato de círculos desenhados na sala de ensaios, mas que proporcionaram o acesso dos *entrelugares* do corpo[9], formações de percepções que se confluíram transdisciplinarmente para expressividades que são projetadas além do espaço corporal, e que no BPI se relacionam ao eixo *inventário do corpo*. O limite entre o espaço de dentro e o de fora do corpo é a pele que se rarefaz, e os elementos físicos e imagéticos trazidos para o espaço do *dojo* não são meramente ilustrativos, mas são a reverberação da corporeidade daquele artista-sujeito. O *dojo* é então prolongamento do espaço do corpo.

Neste contexto, Márcia Strazzacappa e Carla Morandi (2006) consideram o corpo como o *entrelugar* entre as manifestações de um contexto social, cognitivo e sensível. Seria ele a própria corporeidade do artista-sujeito, enquanto organização de percepções que se projetam no *entre-lugar* das artes cênicas denotando pós-disciplinaridade desde a confluência das referências do corpo do artista em material para criação de expressividades próprias que independem de um referencial de linguagem específico, até, no caso de "Coreografia de Cordel" em cenas onde a potencialidade deste corpo sobressai a qualquer particularidade técnica.

As relações disciplinares neste corpo cênico caracterizam a noção de *teatralidade* na contemporaneidade, segundo Féral (2004: 97), uma vez que a autora destaca relevância do papel do corpo e suas relações na construção da cena sendo maior que a escolha dos referenciais técnicos, textuais e de elementos cênicos na composição do espetáculo. Não que estes não tenham importância, mas com a pós-modernidade se tornaram coadjuvantes da expressividade do corpo.

A teatralidade na contemporaneidade se faz presente hoje em dia, portanto, muito mais do que pela atribuição de elementos representacionais à cena, mas por um processo de elaboração da cena. O processo de traduzir afetos na *estruturação de personagem*, o qual diz mais a respeito das percepções do artista do que de uma representação mimética, permite notarmos em "Coreografia de Cordel" uma teatralidade relacionada a este *entre-lugar* das artes cênicas contemporâneas mais do que a que foi atribuída à disciplina Teatro originalmente.

[9] Strazzacappa & Morandi (2006)

O acesso ao *inventário do corpo* que o BPI propôs é uma possibilidade de se acessar percepções em relação ao outro e ao espaço, o que torna possível construir e reconstruir a cada cena esta dinâmica teatral. Permite uma relação entre linguagens e imagens, e elementos para uma (re)criação constante de sentidos para um gestual pesquisado pelo artista e observado pelo público, o que caracteriza um fazer cênico e teatralidade pós-disciplinares. O outro – seja a fonte com a qual se *co-habita*, seja o colega de criação, seja o espectador – é agente desta teatralidade, uma vez que, esteja próximo fisicamente da cena ou não, é autor dela, provoca e é provocado afetações diante de problematizações que uma familiaridade com determinada obra permite, seja pelo reconhecimento de si ou do outro na cena, seja pelo acesso de suas memórias, seja pela organização de suas percepções.

Ainda, o trabalho autoral propicia ao artista um desnudamento de suas percepções em forma de movimentos que se criam e recriam dentro de um vocabulário e de possibilidades enxergadas pelo próprio artista, como materialização expressiva dos seus desejos (FEBVRE, 1995: 40).

O trabalho de *dojos*, relevante no BPI, vem unir a preparação corporal e o processo criativo, com este penetrar nas memórias e disponibilização destas para o ato de criar, em uma familiarização com o método em um espaço-tempo de investigar corporalmente e transdisciplinarmente *o inventário do corpo* que é a própria corporeidade do artista. É ali que se prepararam os corpos para imergirem ainda mais no campo das percepções com a pesquisa de campo, de modo que, por meio da observação e *co-habitar* com a fonte, durante o processo criativo proposto pelo método BPI, dispusera-se não apenas fisicamente, mas sensível e expressivamente no contexto que inspiraria o resgate da simplicidade e da espontaneidade na criação. Imergir na realidade dos habitantes de Medina-MG, cidade do Vale do Jequitinhonha, vem ser assim mais um referencial a dialogar com as vivências pessoais dos artistas na disponibilização de um vocabulário corporal para o processo criativo, de modo que nos *entrelugares* dos seus corpos, corpos virtuais possam ser acessados, contaminados por outros corpos e expressados em um corpo físico atualizado.

Uma cena que exemplifica bem esta construção de uma teatralidade pelos *entrelugares* do corpo do artista-sujeito em relação a uma vivência com outros espaços e sujeitos na pesquisa de campo é a cena de Sônia Pedroso (**figura 1**). A

artista que, dentre outras pessoas da região, *co-habitou* com uma vendedora de panelas, utilizou delas como prolongamentos do corpo, "próteses" significativas, sonoras, que representam uma vestimenta daquela realidade como se fosse a própria pele, dialogando com José Gil (2002: 45) que diz que "corpo é pele tornado espaço". Criou "a mulher das panelas", não com base em um referencial técnico ou estético específico, mas aberta à manifestação dos mais diversos referenciais que se relacionassem a uma expressividade de suas percepções acerca da troca de afetividades com aquela figura.

Fig. 1 – A "Mulher das Panelas" deSônia Pedroso, Palácio das Artes (2004) – foto de Júlio Pantoja [Fig.] [Ex.]. Disponível em: http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/enc05-performances/item/1391-enc05-danca-palacio. Acesso em 20 nov. 2013.

Sônia levou à cena um corpo onde se co-habitavam referenciais da Dança, e até não intencionalmente do Teatro, mas potentemente, acima de tudo, referenciais cinestésicos de suas memórias relacionadas à pesquisa de campo, despertados e trabalhados em pesquisas de movimentos e expressividades nos laboratórios de criação.

Isso foi possível porque a criação autoral permite que se construa um corpo com seus prolongamentos reais ou virtuais para a cena, o que denota a configuração de sua própria teatralidade, a qual dialogará com a teatralidade do espetáculo com a costura feita pela dramaturgia. Sendo um espetáculo de criação colaborativa, isto é, com um "processo que busca a horizontalidade de relações entre os artistas" (ABREU, 2003: 36) participantes da obra, há o *descentramento* da construção da expressividade cênica, o que reflete os "*entrelugares"* de corpos formados e preparados em linguagens diversas, em interpretações diferentes – embora com fios condutores e temáticas comuns – da mesma proposta criativa. É

como se pequenas dramaturgias surgissem em cada solo, advindas de experiências artísticas individuais norteadas e/ou costuradas por uma *dramaturgia* comum. "Microdramaturgias" que se atravessam e se confluem para a criação de uma dramaturgia textualizada pelo corpo.

Nos meados do século XX, o expressionismo alemão e o Judson Dance Theater questionaram a criação em Dança com base em um referencial técnico anteriormente à expressão de questões internas do indivíduo, ou questões deste indivíduo em relação ao seu contexto social e histórico (BANES, 1993: 251). Tais questionamentos dialogaram com um novo olhar de outras áreas do conhecimento em relação à corporeidade, com as abordagens pós-estruturalistas que questionam a segmentação do conhecimento.

O Teatro Performativo (FÉRAL, 2008) também vem propor desde o fim do século passado outros referenciais para sua criação que vão além do texto escrito, e se abre também ao movimento expressivo enquanto possibilidade de criação dramatúrgica[10]. Para Lígia Tourinho (2009), tendo em vista que o texto de origem pode ser entendido de diversas formas, sendo ele uma imagem, uma música, uma temática ou o próprio corpo do artista, a Dança pós-moderna é, assim, por si só performativa e dotada desta dramaturgia que tem sua lógica mais ligada aos movimentos que a um roteiro. "O processo de estruturação cênica está diretamente atrelado à poética daquele que cria a obra artística, na figura do diretor, coreógrafo, encenador, de quem assina a concepção", afirma Tourinho (2009: 2). Por se basear em uma lógica criativa de diversos corpos que se entrelaçam não por uma história, mas pelo diálogo entre suas movimentações, entendemos que "Coreografia de Cordel" apresenta o que Tourinho (2009) *dramaturgia do corpo*, apresentada como uma articulação entre dramaturgias corporais particulares, e que, projetada em cena, pode aflorar no espectador a construção interna de uma dramaturgia pessoal. As cenas coletivas se criaram por meio de dinâmicas interativas entre os corpos surgidos no processo criativo e, com a direção coreográfica de Tuca Pinheiro, artista que também participou do processo, foi possível estruturar as cenas na junção dos *personagens estruturados* pelo BPI.

[10] Lembrando que Féral (2008) chama de Performativo o que Hans-Thies Lehmann (2007) nomeia de Teatro pós-dramático: "(...) a representação dramática de ações e acontecimentos é substituída pela atualização de percepções corporais latentes. No lugar do drama como meio da complexa e simbólica representação de conflitos, encontra-se a vertigem corporal de gestos" (LEHMANN, 2007, p. 340).

Tuca, que assinou a concepção do espetáculo como “diretor coreográfico”, projetou sua corporeidade na organização do material do que chamamos de “microdramaturgias” – dramaturgia de cada criador, uma vez que foram 22 criadores no espetáculo – , como que em uma dinâmica de percepções (MERLEAU-PONTY, 1994) na dramaturgia final do espetáculo, a qual não se baseia em um texto ou em uma montagem, mas nesta *dramaturgia do corpo*, a qual se estrutura sobre uma “ontologia da linguagem do corpo” abordada por Josétte Féral (2008:208) como característica da performatividade afirmada na contemporaneidade no compartilhamento de presenças, de existências no acontecimento da cena.

Exemplificando, a cena dos abraços (**figura 2**), já ao final de “Coreografia de Cordel”, retrata bem a colaboração na criação da obra. Ela surgiu das relações entre os artistas, já nos laboratórios dirigidos por Tuca, quando um dos artistas, em meio a uma dinâmica de estímulo do outro pela ação do toque que vinha de partes do corpo ou de objetos, como chinelos, pedia um abraço a todos que passavam por ele. A interação com os demais artistas que corresponderam ao pedido do colega trouxe o abraço como elemento para a construção poética de uma cena coletiva em laboratórios de improvisação, e traz vários tipos de abraços construídos por sujeitos diversos que se afetaram por aquele momento e quiseram compartilhar aquele modo de existir por um gesto cotidiano, sem perderem a essência dor corpos/personagens criados em seus solos.

Fig. 2 – Cena dos Abraços em “Coreografia de Cordel”, Palácio das Artes (2004). Foto de Guto Muniz [Fig.] [Ex.]. Disponível: http://www.focoincena.com.br/coreografiadecordel. Acesso em 05 out. 2013.

Em cenas como estas, construídas em laboratórios de improvisação e pela improvisação em cena, potencializa-se, a *performatividade* do espetáculo, no que diz respeito ao seu grau de efemeridade e imprevisibilidade cênica, pois as relações com o espaço e com o outro se conduzem pelas necessidades daquele tempo

presente, sem a pretensão de uma progressão objetiva. Entende-se por esta *performatividade* a característica das obras de arte que exigem a presença do artista, cuja criação tem como suporte essencial o seu próprio corpo e se sabe que, neste sentido, todo espetáculo é performativo, mas a potencialização desta característica se dá pela intensidade da experiência corpórea do artista no momento presente, da cena. Estas obras consistem, portanto, em um acontecimento no corpo no tempo presente, pelo que se lhes atribui igualmente um caráter efêmero e imaterial, o que muitas vezes aproxima algumas cenas da arte da *Performance*. A *potencialização (ou afirmação) da performatividade*, da qual tratamos neste texto, diz respeito a esta potencialização da presença enquanto elemento cênico essencial, que denota maior imprevisibilidade e vivacidade da cena que se refaz de acordo com a "atenção extremada do corpo" (BRAGA, 2013: 20) às relações espaço-temporais do artista que se apresenta enquanto autor da cena, técnica e afetivamente, e não representa um papel.

Josette Féral (2008: 200) atribui ao caráter performativo da cena três ações relacionadas ao domínio social: "ser/estar, fazer, mostrar o fazer" (FÉRAL, 2008: 200). Deste modo, o artista não está dissociado do indivíduo no processo criativo e este processo se estende à cena. Qualquer criação é dotada de subjetividades e de histórias que compõem o artista/sujeito. Qualquer relação em suas vivências cênicas são também vivências pessoais e criativas, não só por serem, enquanto experiência, material criativo no futuro, mas por serem oportunidades de criação de um acontecimento artístico em um espaço-tempo. O processo criativo é então parte da cena performativa, uma vez que esta está em constante (re)criação, de acordo com as afetações desencadeadas pelas relações com outros artistas em cena, com o espaço e com o público. E em "Coreografia de Cordel" estas relações se intensificam pela proximidade com o público que acontece de forma física e simbólica – por se tratar de um espetáculo que ocupa um até então *não-lugar* (AUGÉ, 2005), ou seja, um lugar que não possui como identidade ser um espaço convencional à arte, e por trazer como temática uma realidade árida, as dificuldades e os hábitos populares, a brasilidade e o gestual cotidiano.

Como a figura de Lina Lapertosa, reconhecida artista da companhia na cidade de Belo Horizonte, que se encontra na mesma arquibancada que o público o espetáculo todo (**figura 3**), desfiando um vestido de crochê lado a lado dos

espectadores. As relações de observações e as percepções pela proximidade no espaço e pelo gestual, são tecidas de forma diversa de uma contemplação distante de um personagem que possua uma linguagem mais referencialmente formal. Tecem-se relações naquele espaço tempo nem sempre esperadas, seja pela abordagem ou pelo estranhamento a alguém visto ao lado, na mesma plateia, em situação não imaginada e que traz tantos significados.

Cada espetáculo é um vestido diferente e o desfecho cênico não depende tanto do treinamento corporal, mas também do acaso material, das abordagens do público e reações deste às abordagens da artista.

Fig. 3 – Lina Lapertosa desfiando o vestido ao longo do espetáculo, sentada em meio à plateia, em "Coreografia de Cordel" (2004), Palácio das Artes – foto de Guto Muniz [Fig.] [Ex.]. Disponível em http://www.focoincena.com.br/coreografia-de-cordel . Acesso em 05 out. 2013.

O espectador também experimenta deste *co-habitar* com outras subjetividades em um espaço que a ele também não era tão convencional em espetáculos cênicos dramáticos. Ocupa aquele espaço-tempo também enquanto agente da obra e potencializador da performatividade.

3. Esboçando um olhar sobre as presenças de uma entre-lugar das artes cênicas

São esses três desdobramentos cênicos elencados acima que, ao olhar para "Coreografia de Cordel" melhor exemplificam o *entre-lugar* das artes cênicas nos espetáculos pós-modernos de um modo geral e que se projetam do corpo do artista,

por serem reverberações de características organizadoras – mesmo que observadas sob uma reflexão cênica – do seu diverso potencial expressivo e criativo. E é este 'entre' orgânico e psíquico, dissolvido na pós-disciplinaridade da linguagem cênica, que dialoga com o meio externo constantemente na formação de percepções, as quais se prolongam nos movimentos, fazendo do espaço interior e exterior do corpo um espaço único, potencializando o olhar para a corporeidade enquanto meio de criação, e para a Presença enquanto elemento fundamental destas artes que, de acordo com este paradigma da pós-modernidade, valoriza o "apresentar-se" do artista.

"Coreografia de Cordel" é o primeiro espetáculo criado para uma companhia estatal com base no método da professora Dra. Graziela Rodrigues, e por ser também uma abertura a novos paradigmas de criação e exibição cênica da Cia. de Dança do Palácio das Artes, tem seu reconhecimento enquanto ilustração de um novo paradigma das artes cênicas por artistas, pelo público e pela crítica/pesquisadores. Academicamente, é possível encontrar diversos olhares relevantes para esta criação. O referencial de *entre-lugar* permitiu que aqui fossem encontrados como esboço de um olhar crítico e expressivo, as questões discutidas que se resumem em:

- uma *teatralidade* pós-dramática que projeta a transgressão de limites nas *relações disciplinares* dos *entrelugares* do *inventário do corpo* na cena como "materialização do que é instintivo" (FEBVRE, 1995: 40) em uma "dinâmica de percepções entre artista e espectador" (FÉRAL, 2004: 97);
- uma *dramaturgia pós-moderna* criada por textualidades individuais e subjetivas de cada corpo em movimento (NAVAS, 2001:1) na *estruturação do personagem* e que pode ser olhada de forma ampliada (ou reduzida) quando se relaciona a outras dramaturgias pessoais na *autoria colaborativa*;
- a *performatividade* (FÉRAL, 2008: 200), característica dos espetáculos cênicos, que é *potencializada* pela ocupação de *não-lugares* (AUGÉ, 2005: 91), isto é, pela exibição cênica em espaços não reconhecidos tradicionalmente como locais da arte, e pelo *co-habitar* com outras subjetividades na proximidade com o espectador.

Estas relações entre características do espetáculo e seus desdobramentos cênicos no que diz respeito ás relações disciplinares entre Dança e Teatro são as

considerações a que se chegou até então, e que se relacionam à presença, ou seja, uma existência do artista atento, de corpo inteiro, a um tempo presente intensificado também pelas relações espaciais no acontecimento da cena.

Presença. Talvez seja a palavra que momentaneamente melhor caracterize o *entre-lugar* das artes cênicas em "Coreografia de Cordel", ilustrando uma "estética da presença" (FÉRAL, 2008) predominante nas artes cênicas da contemporaneidade. Presença em expressividade, não importando o "como", mas "o que" ela carrega e apresenta.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Alberto de. *Processo Colaborativo:* relato e reflexões sobre uma experiência de criação. In: Cadernos da ELT, Ano I, Número 0. Santo André, março de 2003. p. 33-41.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BANES, Sally. *Democracy's Body*. Durham: Duke University, 1993.

BRAGA, Bya (Maria Beatriz Mendonça). *Étienne Decroux e a Artesania de Ator:* Caminhadas para a Soberania. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

DERRIDA, Jacques. *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas*. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DOMINGUES, Ivan. *Disciplinaridade, multi, inter e transdisciplinaridade*: onde estamos? In: Anais SBDC, 2012. Belo Horizonte: IEAT, UFMG, 2012. Disponível em: <https://www.ufmg.br/ieat/conteudo-textos/texto_sbdc_ivan_domingues/>. Acesso em: 20 abr. 2014.

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoria y prática:* más allá de lás fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____. *Por uma poética da performatividade:* o teatro performativo. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 8, ECA/USP, 2008, p. 197-209.

FEBVRE, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Editions Chiron, 1995.

GIL, Antônio Carlos. *Delineamento da pesquisa. In: Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999. p. 64-74.

GIL, José. *Movimento Total:* O Corpo e a Dança. Lisboa: Illuminuras, 2002.

Klein, Julie Thompson. *Crossing Boundaries: Knowledge, Disciplinarities, and Interdisciplinarities.* Charlottesville: University Press of Virginia, l996.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994..

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*, Instituto Piaget: Portugal, 1995.

NICOLESCU, Basarab. *O Manifesto da Transdisciplinaridade*. São Paulo: Triom, 1999.

RANCIÉRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Tradução de SMALL, Daniela Alves. *O espectador emancipado*. Londres: ArtForum, 2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>. Acesso em: maio/2014.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete, processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SANTIAGO, Silviano*. Uma literatura nos trópicos.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. SOUZA. Marcos Aurélio Santos. *O Entre-Lugar e os Estudos Culturais*. Cascavel: Revista travessias, Unioeste. 2007. Disponível em: http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_001/cultura/O%20ENTRE%20LUGAR%20E%20OS%20ESTUDOS%20CULTURAIS.pdf. Acesso em: maio/2014.

STRAZZACAPPA, Márcia; ALBANO, Ana Angélica; AYOUB, Eliana. *Apresentação*. Pro-Campinas: Unicamp, Proposições, v. 21, n. 2, 2010. p. 1-3.

_____; MORANDI, Carla*. Entre a arte e a docência – a formação do artista da dança*. Papirus, 2006.

TOURINHO, Lígia. *Dramaturgias do Corpo – protocolos de criação das Artes da Cena: diálogos entre artistas.* Campinas: Unicamp, 2009.

Youtube,com. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=24TdA76QEv8>. Acesso em: 02 fev. 2014. *Coreografia de Cordel – Espetáculo da Cia. de Dança Palácio das Artes*. Disponível no canal da Fundação Clóvis Salgado. Veiculado em: 14 abr. 2011. Dur: 5m.

Youtube,com. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p-pTJh3bT4Q>. Acesso em: 02 fev. 2014. *Coreografia de Cordel. Cia. de Dança Palácio das Artes*. Disponível no canal de Ivan Luz Ledic. Veiculado em: 01 jun. 2011. Dur: 15m11s.

Talitha de Castro Mendonça Mesquita
Artista da Dança, professora de Pilates e Danças, pesquisadora. É mestra em Arte e Tecnologia da Imagem pela Universidade Federal de Minas Gerais, orientada pela prof. Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga). Especialista em Arte e Educação pelo Centro Universitário Claretiano, Certificada em Pilates Studio pela Physio Pilates Polestar, Bacharel e Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa.

Prof. Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)
Atriz, professora e pesquisadora, é diretora da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO com estágio doutoral no Instituto de Teatro e pesquisa prática na Escola MOVEO de Mímica Corporal Dramática, ambos em Barcelona. Coordena o Grupo de pesquisa LAPA e integra comitê editorial da ABRACE. Autora do livro “Etiènne Decroux e a artesania de ator: caminhadas para a soberania” (2013).

MESA 12 – Processos de Criação – 1

Bianca Panigassi Zechinato
O FAZER CAMINHAR COMO PRÁTICA POÉTICA DA CONSTRUÇÃO DE LUGARES

Flávia de Lima Duzzo
AUSÊNCIAS NO DESENHO: ÁREAS DE NÃO DESENHO, APAGAMENTO E DESGASTE

Maíra Vieira de Paula
DA LIBERDADE PELA PONTA DOS DEDOS OU DA EDIÇÃO COMO GESTO DE CRIAÇÃO

Flávia Leme de Almeida
O CERAMISTA COMO ARTISTA E EDUCADOR:
A EXPERIÊNCIA DA ARTISTA JUDY CHICAGO NO PROCESSO DE CRIAÇAO DA INSTALAÇÃO ARTÍSTICA "THE DINNER PARTY"

O FAZER CAMINHAR COMO PRÁTICA POÉTICA DA CONSTRUÇÃO DE LUGARES

Bianca Panigassi Zechinato
IA/UNESP - bzechinato@gmail.com

RESUMO
O presente artigo traz como objeto de pesquisa o processo criativo do "fazer caminhar", que consiste na criação compartilhada de um percurso de experiências a partir do objeto artístico provocador criado na proposta da artista/autora Bianca Zechinato a outros artistas e colaboradores desse projeto. Discutindo este *working in progress* a partir das questões vinculadas ao *flaneur* e a criação de lugar, as relações entre a identidade do espaço habitado à identidade do sujeito que o habita ou percorre, o artigo revela trechos das experiências que constituem esse itinerário incerto e processual.

PALAVRAS-CHAVE
Deriva. Deslocamento. Lugar. Não lugar. Processo criativo.

ABSTRACT
This article presents as a research subject the creative process of "doing walk", which consists in creating a shared experience itinerary from the provocative art object proposed by the artist/author Bianca Zechinato to other artists and collaborators of this project. Discussing from that working in progress the issues linked to the flaneur and the creation of place, relations between the identity of the living space to the identity of the subject that inhabits or travels, the article reveals snippets of experiences that make up this uncertain and procedural itinerary.

KEYWORDS
Leeway. Displacement. Place. Non place. Creative process.

No compartilhar dos fluxos criativos envolvidos nessa prática artística que surge a partir do objeto artístico provocador do "fazer caminhar" estão como ponto de reverberação questões que circundam a criação de lugar, o deslocamento e o processo criativo compartilhado. Pensando nesse trajeto, resolvo trabalhar com frentes poéticas e conceituais na pesquisa, para tanto, a escrita narrativa aparece como uma ferramenta para deflagrar os meios construtivos dos relatos escritos e imagéticos trazidos pelos artistas e colaboradores do projeto tangenciando as questões dessa caminhada, assim, a escrita narrativa compõem e abarca o texto conceitual se misturando a ele.

> Trago para ti dois pés, pés de barro queimado, sua forma é como os meus e lhe entrego para caminhar com eles. Com esses pés de barro fica livre seu percurso, sua intenção, seu registro. A única coisa que lhe peço como troca é que deseje caminhar com eles, que perceba com eles o que virá e que assim sendo, possa compartilhar algo de ti com eles e comigo. Os pés são convites para essa caminhada do qual você é mestre dos passos. Seja sozinho ou com alguém, só precisa saber que eles são ótimos guardadores de caminhos e de segredos.[1]

BIANCA ZECHINATO, PARES DE PÉS DE CERÂMICA E PARAFINA, 2013.

Depois que os entrego fico no aguardo, muitas vezes as respostas chegam de surpresa, em dias de marasmo criativo ou em dias em que tomado pela cotidianidade da metrópole de São Paulo mal enxergo eu os caminhos que faço. Assim, quando tomada pela notícia dos pés fico extasiada, o corpo responde ao momento de contato entre aqueles pés que foram e que retornam pelas mãos dos artistas que colaboram com essa ação, porém, aqui já preciso adiantar que esses artistas são mais que colaboradores, muitos deles se entregam de forma afetiva e integral à essa proposta. Vejo que no processo de estar com os pés surge um vínculo entre esses artistas ao meu processo criativo e a mim, e eu, de forma mais que grata, carrego como tesouro os fragmentos desses percursos que a totalidade somente se revelam aos próprios pés.

Portanto, por vezes é muito difícil construir o distanciamento da análise, e a análise fica em alguns momentos da escrita e do pensamento embebida dessa matéria que me afeta profundamente no dia a dia. No processo de longa duração

[1] Texto disparador da proposta poética do "Fazer caminhar."

dessa proposta mergulho nas camadas conceituais dos caminhantes da história da arte, da antropologia e da geografia, e o que encontro são complexas e intensas revelações do mundo que se apresentam aos nossos sentidos e percepções, muitas vezes sem ser percebido de modo consciente na nossa identidade. E então, para compreender esses teóricos, recorro à proposta do "fazer caminhar" e retorno à minha experiência de idas e vindas de algumas poucas cidades em que morei e vou revelando a identidade que cada espaço traçado, cada lugar habitado depositou e deposita em meu ser.

É certo que o espaço habitado influencia a identidade do ser que nele habita, lembro da passagem de Carlos Brandão, um trecho significativo ao me apresentar a relação eu/lugar e a identidade compartilhada por uma relação de troca e pertencimento de um à outro, esse segundo tempero dado à nossa conversa de lugares e espaços intensifica a próxima relação que vou apresentar, a da criação de lugar:

> E, ao construí-los, nos criamos, interiormente, a nós mesmos. E uma 'cartografia de pessoa' haveria de entrever que cada um de nós habita e é habitado por espaços e lugares, terras e territórios, regiões e paisagens interiores. E, também, ao construí-las criamos entre nós, interativa e socialmente, nossos sistemas de ações e de coisas, de signos, símbolos e palavras, que conduzem em nossas diversas culturas os nossos saberes, nossos significados, nossas sensibilidades e nossas sociabilidades. [...] Nós, construtores de espaços e lugares, de terras e territórios e de nome de casas. E também de conceitos, canções e teorias a respeito dos tempos e dos espaços que de algum modo pertencem a nós, na mesma medida que pertencemos a eles. (BRANDÃO, 2009, p. 17)

E então Carlos Brandão nos afirma que construímos lugares, pois bem, os construímos não necessariamente no momento em que arquitetamos um espaço, mas os construímos pelas relações que ali criamos, seja num movimento de estadia longa ou curta. Também recordo a frase de Francesco Carreri de que a primeira arquitetura realizada no mundo se dá quando o homem começa a caminhar por ele, a lógica dessa afirmação está presente no processo criativo que envolve esse caminhar, uma significação do espaço percorrido.

Se nessa perspectiva pessoal de espaço podemos criá-lo e transformá-lo em lugar é porque nela estamos agindo num sistema de trocas em que, no momento em que compreendo o espaço também sou percebido por ele, na mesma medida de

envolvimento e transformação. O sujeito é capaz de transformar aquele espaço[2] em lugar[3] por que também se deixou transformar de transeunte apressado ao *flaneur*[4] que atravessa as passagens com os olhos atentos.

A figura do *flaneur* surgiu em meio à modernidade parisiense, Charles Baudelaire em "O pintor da vida moderna" o corporifica e é ele o homem do mundo, o homem da multidão, que pratica o *voyerismo* na cidade e se infiltra na massa ora como que pertencente à ela e ora como quem se distancia e a observa, analisa, recria nos mundos de outros tantos transeuntes seu próprio caminho em deriva[5] na metrópole. Através do caminhar ele os observa e percebe como essência daquele espaço a substância sensível para criar sua própria narrativa. Assim, pode o *flaneur* interagir com a cidade e reconstruí-la pelo seu olhar diante dos caminhos apresentados na percurso que realiza. Seu espaço percorrido é completo do passo de outros, que o distraem, levam a deriva naquele contexto parisiense de séc. XIX, tão mergulhado nas passagens se descobre em caminhos ainda não percebidos, não conhecidos em sua experiência.

O caminhar se apresenta como ato criativo na relação do sujeito com a cidade. Acrescento uma imagem textual de Gaston Bachelard, o filósofo que pela essência da sensibilidade perceptiva, constrói na escrita a relação corporal dos caminhos como memória de si. "Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, dos seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos."[6] Ao retornar a memória, o espaço transitado compõe a identidade de quem o transita, percebendo como esses caminhos perdidos nas cartografias pessoais moldam nossas experiências de mundo, transformam o que

---

[2] "Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e variável de tempo. O espaço é o cruzamento de móveis." CERTEAU, 1998, p.202.

[3] "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar." AUGÉ, 2012, p.73.

[4] para a definição da figura do *Flanêur* recorremos ao poeta Baudelaire "A multidão e seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flanêur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é o príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito." BAUDELAIRE, 2006, p. 857.

[5] "Deriva: modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem apressada por vários ambientes. Mas particularmente, também designa a duração de um exercício contínuo desta experiência." CARERI, Francesco, 2013, p. 90

[6] BACHELARD, 1993, P.31

virá a ser a percepção dos próximos passos, para que não se percam numa narrativa sem rumo, mas que se constituam de maneira consciente nos caminhos de outros.

Nessa cartografia singular coloco meu objeto de estudo em processo. No ano de 2013 depois de seis anos transitando frequentemente pela mesma estrada que ligava a minha cidade natal à cidade em que trabalhava e estudava resolvi pertencer com o corpo àquele espaço, essa processo se deu em forma de performance, com os pés mergulhados em tinta eu percorri trechos da estrada que liga São Paulo capital à cidade de Pedreira SP. A ação durou cerca de 4 horas e meia e naquela perspectiva os passos que eu deixava como rastros criavam uma singularidade no meu passar. Pude perceber, como nos indica Gaston Bachelard quantas minúcias aquele caminho ainda tinha a me oferecer, e o espaço que estava esgotado por seis anos na minha percepção de passageiro de ônibus ou carro, naquele momento era um espaço que se abria a minha frente, que se mostrava tal como é, nos carros que passavam velozmente ao meu lado, nos pedregulhos, no asfalto quente e nas interferências de quem vigia a estrada e seu fluxo. Desde então, aquele espaço de passagem, denominado desde sua concepção de autoestrada como um "não lugar", significado pelo tédio, pela espera do chegar no destino, se transformou pela ação performática em um "lugar". Então retorno à Marc Augé, que nos define o lugar como um espaço de significado relacional, histórico ou identitário, essas três características foram significadas naquele momento na minha construção poética performática e identidade enquanto pertencente àquele espaço de passagem.

O projeto compartilhado bebe dessas mesmas inquietações, do caminho e do deslocamento, porém, sem a corporeidade física ativa do artista. Ao contrário, para expandir os espaços deslocados o artista se vincula ao objeto criado por ele, imagem do fragmento humano do caminhar, ou seja, a partir do molde de seus próprios pés. Nesses pés de barro tidos como fragmentados do corpo estão impressas as marcas do processo de feitura deles, seja em cerâmica vermelha ou branca, pelo processo de barbutina ou argila úmida cada par de pé tem uma característica impressa pelo gesto de moldar a argila dentro da forma de gesso. Foi assim que o trabalho se desdobrou numa série de objetos provocadores de caminhos, melhor seria multiplicar esses espaços de vivência e de passagem com

outros caminhos que não os meus, e assim, perceber como no espaço transitado do outro a potência de questionamento dos conceitos de não lugar. Desse desejo a proposta inicial do "Fazer caminhar" disparou primeiramente com alguns artistas que trabalhavam próximo a mim, o interesse de outros artistas pela pesquisa vieram da exposição da proposta e das imagens recebidas pelos itinerários de quem já o havia ativado, portanto, não era necessário um manual de instruções ou uma expectativa fechada do que viria acontecer com o *feedback* de quem levava os pés. Mas um tratado de confiança em que o simples gesto de compartilhar seus espaços percorridos fossem ressignificados pela presença do objeto que ele levava, portanto, o desejo do outro pela proposta era muito importante no processo. O outro que me levaria. Surgiram então resultados voltados à perspectiva do caminhar com, levar o pé para passear com, levar o artista dos pés a conhecer os lugares pelos pés. Desta maneira, coube a mim confiar esses pés de barro àqueles que iam tê-los por tempo indeterminado, toda interação e proposta que nascesse desse encontro dos pés com os artistas/colaboradores partiram desse modo, com esse objetivo mas interessado mais no percurso de descobertas do que numa ideia preestabelecida de resultados.

E quantos desdobramentos surgiram! Podia eu rever os conceitos que antes já estavam vinculados ao trabalho, entender o olhar do outro na criação dessa obra compartilhada e até mesmo compreender do que realmente se trata esse processo criativo, seriam os pés realmente necessários para esse encontro? Qualquer proposta de ação com o objeto, sendo performance, texto, caminhada, escultura, era carregado da relação entre o artista/colaborador, os pés de barro, o espaço habitado ou percorrido. O olhar do outro me ajuda a compreender e questionar que deslocamento é esse que se reformula com o objeto relacional, qual importância significativa acrescenta ao movimento de passagem?

O relato dos artistas e colaboradores nos dá pistas para voltarmos à potência significativa do andar nessa pesquisa, assim como a Filippa Jorge em "O que seria esse passo no meu caminho, e mais preciso ainda no meu caminho nesse momento. Por onde tive vontade de estar, e em que passo? Como relacionar o seus pés com o meu caminho?"[7], que se questiona qual é a característica de seu andar nesse espaço itinerante, Tatiana Schunck, depois de estar e se incomodar com os pés e, por fim, os movimentar em seu espaço, já se percebe não necessitando do

[7] Maria Filippa Jorge, Trecho de relato não publicado. 2014. (documento de propriedade da autora)

objeto para estar no mesmo movimento intelectual e perceptivo, a última frase do seu relato "[...] Quase como quando andava percebi algum sentido estético no meu próprio andar." retorna ao princípio de inquietação em que essa proposta surgiu, a qualidade estética do andar.

O aprofundamento dessa relação estética presentifica a espacialidade do ser que caminha, ao caminhar o homem modifica o mundo pela percepção, como quando Francesco Careri analisa que a partir do momento em que o homem inicia seu movimento de passante, ali também ele circunscreve um espaço e cria um lugar, é o princípio arquitetônico que se inicia. O homem ao caminhar sobre o mundo percebe e recria o mundo. Nesse processo de compartilhar os deslocamentos com outros artistas eu recebo a interação que eles propõem com o lugar e as pessoas ao redor. Como já mencionado, o espaço é vinculado à experimentação estética de quem o percorre e ativa o objeto provocador, esse objeto portanto também recria as relações, estabelecendo novas conexões com as pessoas do cotidiano dos artistas, como familiares e amigos que se propõem também a interagir com os pés.

Assim trago a seguir mais trechos das notícias dos pés, e com elas os conceitos já vinculados ao meu processo criativo anterior, que se desdobra diante da provocação da obra pelo outro. Eu poderia dizer que esses pés constroem para mim lugares por onde nunca estive, pelo olhar do outro, compondo nesse caminhar compartilhado e fragmentado uma cartografia incerta e por assim ser, embebida de descobertas. Também eles ativam espaços, lugares e não lugares dos quais eu não ativaria por mim, mas que pelo outro essa potência é relevada adicionando o acaso ao processo criativo.

Do não lugar ao lugar, o espaço das relações: registros do "Fazer Caminhar"

Como mencionado anteriormente, o texto trará trechos dos artistas que trabalharam com os pés, relatos por onde passou por via imagética e escrita. Como também algumas das questões que surgiram nesse processo de convivência entre os pés e os artistas/colaboradores. O processo de desdobramento da proposta inicia com o olhar do outro, quando os artistas/colaboradores do projeto me enviavam a resposta e me devolviam o pacote com o par de pé pós caminhada é quando pude perceber as conexões imponderáveis do outro adicionando complexidade ao meu processo do caminhar. Esse antes, na performance da estrada vinculado à minha

própria identidade e a origem daqueles questionamentos referentes a casa e a estrada, agora os itinerários dos outros discutem para além da minha visão aqueles conceitos e questões d o não lugar, da visão do turista, da criação de lugar e do pertencimento à terra. Agora eu percebo a experiência do outro somada a minha. E para tanto, resolvo novamente recorrer à narrativa como no início desse presente texto, pois entendo que desse modo a escrita expõe a tentativa de costurar as narrativas da experiência que se apresentaram nos últimos 15 meses.

> Essa história começa aos rés do chão, com passos. São eles o número, mas um número que não constitui uma série. Não se pode contá-lo, porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão táctil de apropriação cinésica. Sua agitação é um inumerável de singularidades. Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. (CERTEAU, 1998, p.176)

Como nota da singularidade dos passos, a sensibilidade da escolha de cada artista/colaborador revela traços de seu cotidiano e lugares, e é como se eu, ao entregar os pés de barro para esses artistas perguntasse no oculto da proposta: O que me diz o tuas veredas? O que elas me dirão quando retornarem é o que impulsiona a esperar e compreender o tempo construído na experiência do outro.

As veredas denunciam quais passos foram seguidos, o tempo e o peso do andar, quais paisagens e pessoas compartilharam esse itinerário. Na minha tentativa de compreender teu percurso, vou me tramando contigo nos teus passos, tangenciando tuas palavras quando pegaste o embrulho com o par de pés até o momento em que o devolveste... o que senti no retorno foi a tua presença, teu rastro no próprio objeto mediador de nossa relação, da relação minha com teu caminhar.

Mais que colaborar com essa investigação poética dos caminhos, você trouxe vida a eles, os fez existir e agora, a partir dessa bricolagem de lugares imagéticos da experiência tua, posso sentir tua passada, o peso, a temperatura, posso perceber nesses pés de barro que um dia foram contigo, hoje são contadores de histórias e de segredos.

> Eu, os pés e o segredo. Pois assim me sentia enquanto os levava embora, deixando para trás a dona artista do par de pés. Fui para casa com “aquilo”, sentindo-me quase importante por ter comigo algo que ninguém mais sabia nem teria. Experiência única. Eu e o segredo que caminhou comigo em diferentes tempos.[8]

[8] Tatiana Schunck, "Os pés", Trecho de relato não publicado. 2014. (documento de propriedade da autora)

Tatiana Schunck foi levando no oculto os pés de barro que um dia me pertenceram, e depois de dias e semanas inteiras esses pés foram criando autonomia da minha presença e adquirindo a identidade do cotidiano de quem os carregava. O que faria uma criança com aqueles pés de barro? Tatiana Schunck descobriu com seu próprio filho, e no seu processo de artista das relações e criações de narrativa, também ela relatou por palavras os tantos caminhos internos do cotidiano familiar que os pés traçaram.

Figura 1 – Foto de Tatiana Schunck.
Proposta do "Fazer Caminhar" de Bianca Zechinato. 2014.

> No meio do tempo da nossa vida ordinária não vi tanta facilidade em passear com os pés. Para cada lugar que eu ia eu pensava se era uma boa hora de trazê-los a tona.
>
> Decidi abrir o pacote. Os pés!
>
> Venham! Vamos... Pra onde? Realmente, eu não sabia como iria dar vida ao objeto. Eu tinha que dar vida ao objeto? Nada me foi dito no sentido de orientar e sugerir vida com os pés. Achei muito bonita essa liberdade com a obra de outro. Muita generosidade e muita confiança. Isso! Senti que a artista confiou em mim!
>
> Então, anuncio que a confiança fundamenta essa relação. E não se trata de uma relação comum: eu – pés – outro artista.[9]

O que era um não lugar foi se tornando palpável pela experiência do outro, poucos foram os espaços que eu reconheci como já passante, primeiramente para

[9] Idem.

mim foram os pés de barro que ali passaram, por eles eu percebo como os caminhos desse itinerário incerto vão se construindo, e como eles também me trazem questionamentos de lugares dos quais eu dificilmente ativaria como espaço para intervenção artística. Como foi o caso das igrejas, três artistas colaboradoras ativaram esse lugar que para mim carrega um aspecto pessoal intenso e pude perceber como era a relação de cada uma delas. Lucia Quintiliano foi a primeira a levar os pés para uma igreja de São Roque-SP, recebendo as notícias e os registros que eles por lá tinham passado percebi como o temperamento dos caminhos desses pés de barro adquirem a personalidade de quem os carregam, podem eles ir entrando nos lugares sem pedir muita licença, pela ativação da Lucia eles caminharam por um lugar de memória dela; a relação com Titina Corso foi totalmente outra, o lugar sagrado estava em reforma, e Titina como restauradora apresentou aquele lugar aos pés como um primeiro lugar, fui eu quem levou os pés até a entrada da igreja franciscana do centro de São Paulo-SP, esta estava fechada a alguns anos e eu não a conhecia, nem a adentrei aquele dia, Titina me recebeu na porta e levou os pés consigo. Porém, quando eu recebi as notícias daqueles pés, e foi poucos dias depois que havia recebido dos que estavam com a Lucia, eu não tomei o lugar da igreja em reforma como um lugar sagrado, a sacralidade da igreja estava diluída pelos andaimes e trabalhadores da reforma, pelo possível barulho imaginado pelas ferramentas ali utilizadas, pela poeira e ausência das imagens sacras, das orações, do silêncio. Se assemelhava a uma fenda temporal no conceito de lugar e não lugar de Marc Augé, pois ao mesmo tempo em que ali havia uma significância histórica e relacional do que já havia se passado, a estrutura da reforma sublimava esses aspectos, lembrando os anos em que a igreja esteve fechada, como se nessa gama de tempo compreendida pela reforma ela não tivesse mais o aspecto sagrado, e sim um aspecto de espera de ser algo. Interessante notar, que pela leitura da imagem criada pelo registro, pela intenção de quem o carrega se modificam as relações de troca dos pés com o espaço, e assim problematizam e atualizam o próprio conceito de lugar e não lugar.

Figura 2 – Foto de Stela Kehde.
Proposta do "Fazer Caminhar" de Bianca Zechinato. 2014.

Figura 3 – Foto de Lucia Quintiliano.
Proposta do "Fazer Caminhar" de Bianca Zechinato. 2014.

Figura 4 – Foto de Titina Corso.
Proposta do "Fazer Caminhar" de Bianca Zechinato. 2014.

O outro me traz questões que ao princípio não haviam sido pensadas, aqui o processo criativo ganha forma pelas redes de relações que os lugares podem acarretar, para tanto, o outro esta livre para compor o mapa. Algumas consequências do tempo vão diluindo o vínculo associativo do objeto e criando um vinculo pessoal desse com o artista colaborador.

> A Bianca pessoa da classe foi se afastando e algum novo espaço permitiu que eu a esquecesse de leve, que ela se deslocasse para um canto da experiência. Os pés andam. Este movimento tem uma abertura nesse estar com. Algumas vezes que eu saí para a rua sem os pés, lembrava deles lá parados. Não sentia que tinham que vir comigo (risos), mas o ato de andar, de atravessar, de deslocar, transformaram os pés em verbo para mim. Os pensava enquanto andava. Quase como quando andava percebi algum sentido estético no meu próprio andar.[10]

A experiência da relação com o objeto por vezes chegaram ao íntimo daqueles sujeitos, que ao retonar os pés para minhas mão percebi o desejo dos artistas colaboradores em não abandoná-los. Quando a mais recente dessas artistas me entregou os pés compreendi uma nova chave do trabalho, agora efetivamente. Claudine Souza, carioca e moradora de Portugal há mais de 20 anos, esteve em São Paulo em 2015, nos conhecemos por conta de um trabalho em comum, e depois de algumas semanas de convivência ela quiz participar da proposta de carregar os pés. Estava descobrindo a cidade e quem a acompanhou por muitas de suas peripécias paulistanas foram os pés de barro. Dois meses e ao final do processo, prestes a voltar para o Rio de Janeiro, Claudine não se sentia a vontade para escrever sobre o processo e nem ser registrada em áudio, me pegou de surpresa quando, com os pés na mão e os olhos marejados de despedida lançou o testemunho da experiência, "Bianca, a melhor caminhada é essa que acontece aqui, entre a gente." Dizia ela gesticulando para o espaço que estava entre ela e eu, o espaço da relação, seu testemunho vivo da experiência não me dava coragem de analisar ou responder nada. O sentido da proposta circula na confiança, como apontou Tatiana Schunck, e na gratidão eu diria. O nosso espaço entre, num último abraço daquele encontro estava a caixa que continha os pés e eu que recebia um presente impalpável e ao mesmo tempo profundo na significância do sensível percebia nos olhos dela a vontade de ainda carregar os pés para mais uma jornada,

[10] Idem.

quem sabe por onde. Instaurando novas histórias os pés de barro transitam do não lugar ao lugar, no espaço das relações.

Figura 5 – Foto de Carolina Velasquez.
Proposta do "Fazer Caminhar" de Bianca Zechinato. 2014.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade.* 9ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.* Trad.: José Cralos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989. 2ª reimpressão, janeiro de 2000.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. "*No rancho fundo" espaços e tempos no mundo rural.* Uberlândia: EDUFU, 2009.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática estética.* Trad. Frederico Bonaldo, São Paulo: G. Gilli, 2013.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano.* Trad.: Ephraim Ferreira Alves. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

JACQUES, Paola Berenstein (org.) *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista.* Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KAPROW, Allan. *Como fazer um happening.* 1966. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/164980744/KAPROW-Allan-Como-Fazer-Um-Happening#scribd

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Comp.:Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: Construção da obra de arte.* 2ª Ed. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Milton*. A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção.* 4ª ed. São Paulo: Edusp. 2006.

TUAN, Yu-Fu. *Espaço e lugar: A perspectiva da experiência.* Trad.: Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

ZECHINATO, Bianca Panigassi. *Itinerários inacabados.* 2013, 72 f. Monografia apresentada para obtenção do título de Bacharel, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo. Ano de obtenção: 2013.

Bianca Panigassi Zechinato

Mestranda em Processos e Procedimentos Artísticos pelo Instituto de Artes da UNESP sob orientação do Prof. Dr. Agnus Valente, graduou-se em Artes Visuais pela mesma universidade em 2013. Atua no campo da produção criativa com o projeto ITINERÁRIOS INACABADOS e como artista educadora, participando de diversas exposições no setor educativo.

AUSÊNCIAS NO DESENHO: ÁREAS DE NÃO DESENHO, APAGAMENTO E DESGASTE

Flávia de Lima Duzzo
flaviaduzzo@yahoo.com.br

RESUMO
O artigo apresenta uma reflexão sobre a presença e importância do suporte em trabalhos de desenho, partindo da minha produção do período de 2008 à 2014. Estes desenhos apontam para três diferentes tipos de ausências que neles se manifestam: áreas de não desenho, áreas de apagamento e áreas de desgaste de inscrições. Uma vez que estas três características estão diretamente ligadas ao suporte, discorro sobre os aportes teóricos presentes no ensaio: *Sobre a pintura, ou sinal e mancha*, de Walter Benjamin (1917), e os da conferência de Jacques Derrida (2002): *Os debaixos da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substâncias, sujeito, sequaz e suplício*.

PALAVRAS-CHAVE
Desenho. Lacunas. Apagamento. Desgaste. Suporte.

ABSTRACT
The article presents a reflection on the presence and importance of a surface in drawing works, based on my production from 2008 to 2014. These drawings indicate three different types of absences that are manifested as: non-drawing areas, erasing areas and wear areas of inscription. Once these three characteristics are directly linked to the surface, I discourse about the theoretical contributions included in the assay: About the painting, or mark and stain, Walter Benjamin (1917), and the ones of Jacques Derrida's Conference (2002): The belows of painting, writing and drawing: surface, substances, subject, follower and torture.

KEYWORDS
Drawing. Gaps. Erasing. Wear. Surface.

Sabe-se que, no desenho, o que é colocado como inscrição no suporte assume forte presença expressiva na imagem construída. É comum atentarmos mais para o que se agrega à superfície, o que é acréscimo de matéria, bem como ao que estes elementos trazem de informação no resultado final. Percebe-se, porém que na sua realização há o fundo que acolhe as inscrições. O desenho provém justamente desta relação, uma vez que o traço não pode existir sem o fundo que o acolha e, por sua vez, uma superfície que não receba nenhuma intervenção não pode ser considerada desenho. Diante desta premissa, cabe o questionamento: qual seria a importância do fundo em tal criação e qual a potência expressiva de uma área que não fica totalmente encoberta? Em que momento se poderia considerar que a superfície do suporte deixa de ser fundo e passa a ser elemento atuante tanto quanto o que nele foi inscrito? O que representariam as áreas que não recebem

inscrições e se manifestam como formas visíveis no todo do desenho? Seria o vazio, o não investido, o suporte nu ou apagado, características exclusivas do desenho?

Fig. 1 - Flávia Duzzo
Sem título, 2008.caneta esferográfica sobre MDF. 60 x 66 cm

Estes questionamentos decorrem da pesquisa de doutorado em poéticas visuais que realizei no período de 2010 à 2014.[1] O projeto de pesquisa foi formulado a partir dos desenhos que realizei de 2008 à 2014 que se caracterizam pela repetição de círculos sucessivos decorrentes de gestos manuais compulsivos e sequenciais; os quais eram realizados com canetas esferográficas coloridas sobre um suporte de MDF. Na fase inicial observei que os desenhos possuíam lapsos decorrentes da suspensão do ato contínuo de inscrever. Estes intervalos são consequência da ação manual que, ao possuir um limite de alcance em sua capacidade de estender as inscrições sem levantar a mão do suporte, é interrompida sempre no mesmo ponto. (figura 1 e 2) A soma destas interrupções criam lacunas, permitindo que o fundo se manifeste como forma, característica que denominei como áreas de não desenho.

[1] Curso de Doutorado em Artes Visuais, área de concentração poéticas visuais, no programa de pós-graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS.

Fig. 2 - Flávia Duzzo
Sem título, 2008 (foto de detalhe da fig.1).

A partir de 2012, realizei desenhos utilizando lápis grafite de diversas espessuras sobre papel, inscrevendo de maneira justaposta um mesmo signo gráfico sobre a superfície. Como uma segunda camada de intervenção neste suporte pressionei uma lapiseira a de borracha cujas marcas circulares e uniformes situadas lado a lado permitiram que os vestígios da imagens desenhadas aparecessem em sua região. O círculo demarcado pela ponta da borracha tem formato e medidas regulares, porém devido à reminiscência das inscrições a lápis, o interior de cada um deles difere dos demais. Há a repetição de uma forma previsível que aponta para a semelhança, porém, além destes círculos não serem idênticos, estão presentes em seus núcleos os resquícios das inscrições gráficas, que

Fig. 3 - Flávia Duzzo
Sem título, 2012.
Lápis grafite e lapiseira de borracha sobre papel. 42 x 42 cm

Fig. 4 - Flávia Duzzo
Sem título, 2012 (foto de detalhe da fig.3).

instauram de maneira mais evidente as suas diferenças e individualidades. Nestes desenhos instaurou-se na superfície do papel uma 'falta' que carrega consigo vestígios do que poderia ter sido a imagem desenhada anteriormente, aquilo que se ausentou e, parcialmente, foi removido do suporte. (Figura 3 e 4). Estes propiciaram o surgimento de novas problemáticas: a criação de imagens por procedimentos de acréscimo e retirada de grafite.

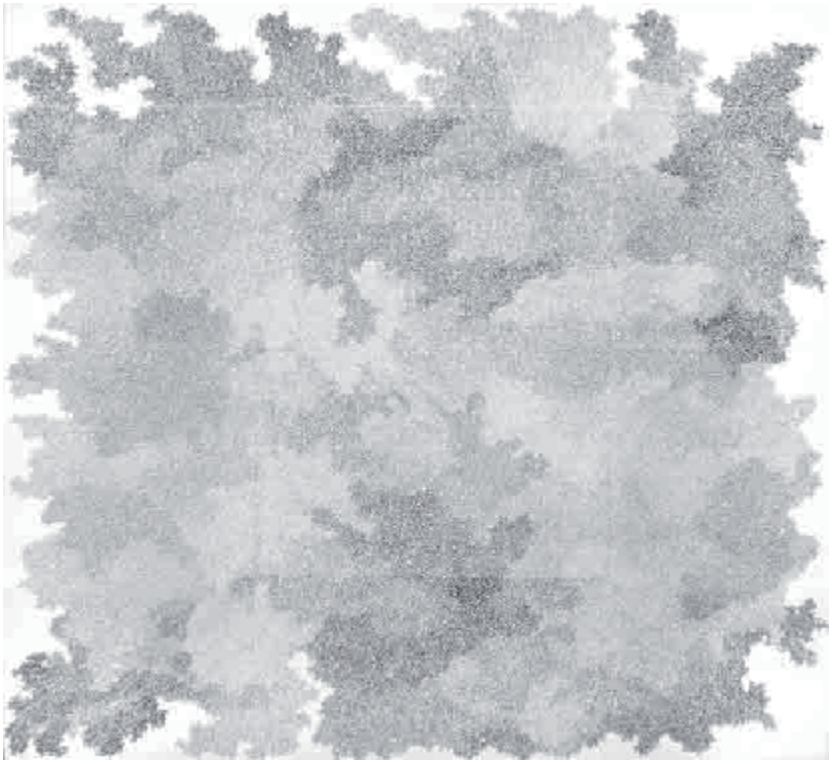


Fig. 5 - Flávia Duzzo
Sem título, 2013.
Lápis grafite sobre papel. 66 x 66 cm

Na fase seguinte, as inscrições com lápis grafite eram feitas sobre um papel previamente dobrado, cujos vincos configuravam uma grade ortogonal. (Figuras 5 e 6). O grafite depositado nas regiões das dobras sofria um desgaste formando um borrado que ia se evidenciando paulatinamente, Devido ao procedimento de fatura, o dobrar e desdobrar o papel conforme as áreas que iam sendo desenhadas, quanto mais o trabalho estava perto de ser acabado, mais evidentes se mostravam as marcas destes desgastes. É interessante perceber que o seu efeito visual não se deu apenas por retirada de matéria, mas sim pelo seu espalhamento. Como se o grafite que compôs a linha inicialmente nítida se aventurasse a explorar e contagiar outras áreas do desenho. Aqui, o que se esvai é a nitidez que se esperava encontrar

nos traços, nas áreas de transposições, nas fronteiras que a dobra estabelece na superfície do papel.

Percebe-se que as ausências nos desenhos são de ordens diferentes: lacunas decorrentes da matéria a qual nunca esteve colocada no suporte, a matéria que foi retirada do suporte e acusa sua presença através dos vestígios e a matéria que, pelo desgaste, esvai-se do desenho no que tange à nitidez de suas linhas.

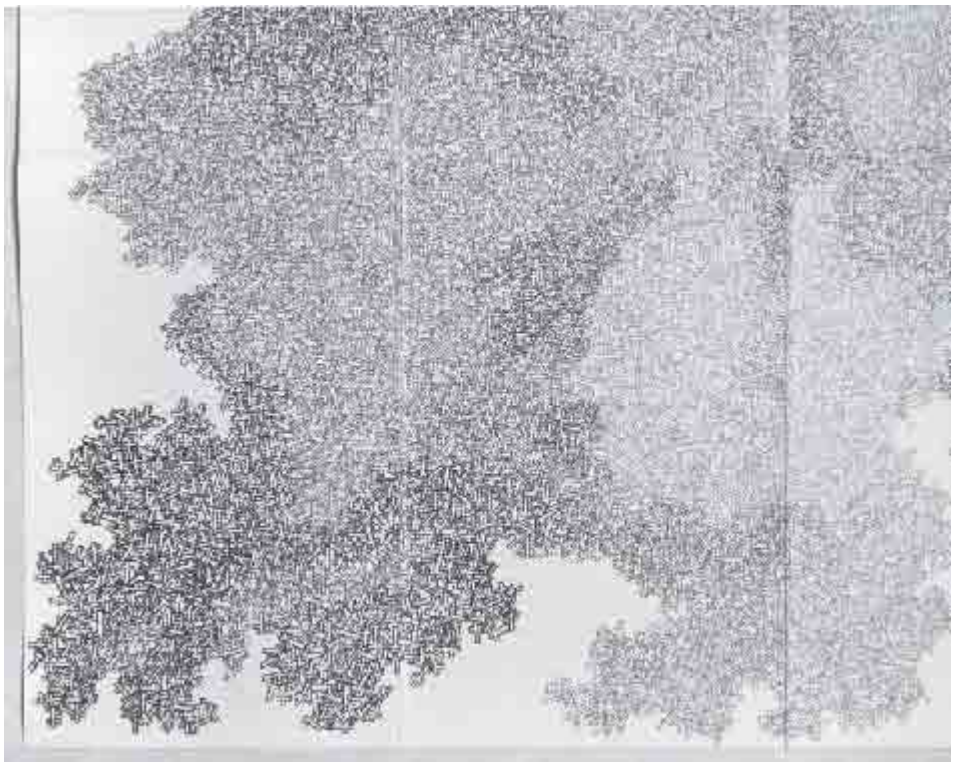


Figura 6 - Flávia Duzzo
Sem título, 2013 (foto de detalhe da fig.5).

O suporte, o fundo: o embaixo.

As ausências que se instauram, de maneira inusitada, em meus trabalhos decorrem de imprevistos que foram acolhidos e incorporados ao longo do processo da fatura. Estas faltas têm em comum o fato de se manifestarem a partir e no suporte. A partir desta constatação, mostrou-se pertinente atentar ao suporte, suas peculiaridades e às relações que se estabelecem a partir da sua presença no trabalho.

Data de 1917 o ensaio de Walter Benjamin intitulado: *Sobre a pintura, ou sinal e mancha*, no qual o filósofo faz uma diferenciação do que seria sinal e mancha. Na concepção apresentada por Benjamin, o sinal estaria exclusivamente

ligado ao repertório e elementos do desenho e a mancha aos da pintura: *a primeira diferença fundamental reside no fato de o sinal ser impresso, enquanto a mancha, pelo contrário, se manifesta.* (BENJAMIN *in* MOLDER, 1999:15).

Segundo Benjamin, o desenho é o resultado da relação entre o fundo e o que nele é inscrito. Aqui porém, me atenho sobre o que provém especificamente do fundo de um desenho. [2] Refiro-me a situação em que a profusão de inscrições em uma superfície faz com que o branco do fundo se manifeste como forma. Neste caso, a inscrição em sua repetição assume a visualidade e características de fundo.

> À linha do desenho, corresponde, de facto (sic), o seu fundo. A linha do desenho designa a superfície e, assim, a determina, na medida em que a linha chama a si, como seu fundo, a superfície. Inversamente, uma linha desenhada também só existe sobre este fundo. (BENJAMIN in MOLDER,1999:14)

No ano de 2002, Derrida proferiu uma conferência intitulada *Os debaixos da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substâncias, sujeito, sequaz e suplício,*3 em que lançou a hipótese de que algo, em trabalhos de pintura, escrita e desenho, provém do suporte; *nos acontece, nos chega pelo lado debaixo, por baixo, chegando àquilo que chamamos do debaixo da arte, isto é, algo acontece hoje ao suporte da obra, à sua substância, ao seu subjétil.*4 (DERRIDA, 2012:281).

Derrida considera que os *debaixos, tanto nas artes, política, diplomacia, direito criminal, são sempre inquietantes e atraentes*, pois, devido ao fato de estarem encobertos, trazem implicitamente a ideia de que algo não deve ser enxergado, permanece velado. Os debaixos estariam associados às zonas erógenas, ao desejo ficando, portanto, atrelados à ideia do que é *interdito e da ameaça*. (ibid.283).

O autor aponta para o fato de que o em baixo tem sido frequentemente negligenciado. Costuma-se considerar e valorizar o que está inscrito, escrito ou pintado em uma superfície como se isto exclusivamente se caracterizasse como o

---

[2] Benjamin considera que a mancha não reconhece o fundo, uma vez que o encobre; ela se dá por si só, dispensa o uso da linha na demarcação de suas áreas. Em sua visão, seria através da composição que um quadro alcançaria uma nomeação, sairia da não diferenciação da mancha, do âmbito do irrepresentável e passaria a se relacionar com uma coisa que ele próprio não é; com o que é transcendente à mancha.

[3] Fragmento de uma conferência ministrada por Jacques Derrida em 1º de março de 2002 na Fundação Maeght de Saint-Paul-de-Vence.

[4] O termo subjétil (palavra intraduzível), foi lançado por Antonin Artaud (poeta, escritor, dramaturgo; França 1896-1948), e, segundo Derrida, seria aquilo que se encontra espacialmente entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo.

todo da obra. Propõe, assim, que se pense na obra como um corpo indissociável que, em sua unicidade e singularidade, não separa o em baixo e o em cima, não se reduz à superfície: *não pode separar-se daquilo que a sustenta por baixo*. (ibid.287).

O filósofo lança uma questão instigante: poderia o inseparável dividir ou multiplicar a si mesmo, ou mesmo, separar sem separar-se de si mesmo? Para abordar tal proposição discorre sobre três aspectos[5], dos quais me deterei no primeiro: o afeto.

O afeto estaria ligado à ideia de cuidar e salvaguardar aquilo que é único e original. O desejo de *velar e assumir a responsabilidade de salvar a imunidade da obra.* A unicidade do corpo de uma obra, a impossibilidade de separação entre o suporte e o que nele é colocado, o seu caráter ímpar, segundo o autor, incitam a um sentimento de zelo. O afeto desenvolve, portanto um sentido de apego, de querer fazer perdurar aquilo que nos é caro e valioso.

> O afeto da amarra, que nos afeta ao ditar que não nos separemos do que na própria obra permanece inseparável, do corpo único da obra; do corpo a corpo entre o artista e a obra no momento genético, de sua gênese, do momento da invenção propriamente poética. (DERRIDA, ibid. 291).

Próximo ao término de sua conferência, Derrida nos fala de um paradoxo em relação ao conceito que vinha, até então, desenvolvendo: a unicidade e inseparabilidade entre suporte e o que é suportado. Em sua visão, o caráter físico do suporte é responsável pela emancipação da obra, uma vez que possibilita a sua circulação e seu afastamento do espectador, o que reforça o desejo de estarmos próximo a ela. A iminência de perda da obra aumenta nossa necessidade de salvaguardá-la. O filósofo denominará de *dobra trágica,* justamente a característica material do suporte que permite o desligamento e a subsistência da obra à nossa ausência.

> O que nos afeta, neste único que consideramos uma obra, o que é investido de sacralidade e de mais-valia, é justamente o que é permitido pelo debaixo do suporte, a saber, uma emancipação, um desligamento da obra que subsiste fora de nós, subsistência assegurada por uma certa substancialidade autônoma que lhe permite privar-se de nós [...], sobreviver à nossa ausência e à nossa morte. (ibid. 292)

[5] Derrida apresenta estes temas classificando-os em três tempos. O primeiro diz respeito ao afeto. O segundo: descrição fenomenológica das diferenças nas relações suporte/corpo da obra. O terceiro: as mutações tecnológicas que alteram os suportes.

Encontrei nas reflexões de Derrida sobre o suporte, um material de grande valia para aprofundar a sua condição de ser o embaixo, a parte que acolhe as inscrições e que é inseparável daquela. Para um trabalho poético em que as questões centrais provêm do suporte, é fundamental observar a importância da indissolubilidade entre o embaixo e o em cima, entre o suporte e aquilo que nele é agregado.

As imagens que tendo sido construídas pelo desenho, a saber, a inscrição a partir de um instrumento sobre uma superfície, ressalta-se justamente por suas áreas de ausência. Há um diálogo que se instaura, uma interdependência; o traço alcança a sua diferenciação como linha, justamente, por se contrastar com um fundo branco. O suporte, porém se vale da profusão de inscrições que, por serem diminutas e estarem justapostas, adquirem, à distância, um desfocado que possibilita que estas áreas sem inscrição se afirmem como formas ativas no trabalho.

O que se constituíra como foco central de meu projeto de pesquisa em dado momento esvaziou-se, pois não sustentava mais os questionamentos que advinham da produção poética. O processo de criação tem seu andamento próprio, vai sofrendo desvios e contaminações. Agrega em sua trajetória novos elementos e se desapega de outros que, em momentos anteriores, mostraram-se relevantes; o que se dá, praticamente, à revelia do artista, pois este não controla integralmente o processo de constituição da obra, pelo contrário, é conduzido por ela. A partir deste impasse, passei a olhar para as áreas que não recebiam inscrições e intervenções, percebendo de que forma elas se manifestavam no desenho. Como se apresentavam enquanto imagens e qual sua potência de comunicação. Estabeleceu-se um novo olhar: as formas que emergiam com mais visibilidade no todo dos trabalhos se davam pela falta.

As três maneiras distintas de como as ausências se manifestavam nos meus desenhos, levou-me a identificá-las como sendo acontecimentos que estavam diretamente relacionados ao suporte. Poder-se-ia considerar, em certo sentido, que são resgates da presença do suporte. As lacunas o convocam em seu caráter imaculado, os apagamentos recuperam o aspecto que o papel tinha, originalmente, antes de receber o grafite, as dobras acusam a sua materialidade e deixam visíveis

os desgastes do grafite nas regiões dos vincos.

Considerações finais

Penso ser de grande importância atentar àquilo que no desenho não é inscrição. As leituras dos filósofos Benjamin e Derrida que se dedicam a analisar as questões que emanam do suporte, são de grande valia para estudos e ensinamentos do desenho. Reparar o que está em baixo, ao que sustenta aquilo que é inscrito no desenho é importante, pois nos faz olhar para tudo o que constitui um desenho.

Encontrei em Bandiou uma reflexão sensível em que o autor apresenta a noção de reciprocidade na relação entre fundo e inscrição. Tal consideração sintoniza com a concepção de Benjamin sobre a interdependência entre o traço e o suporte em um desenho, o que contribuiu com o aprofundamento das problemáticas que passaram a ocupar meus pensamentos poéticos. Há uma espécie de membrana entre o que inscreve e o que recebe a inscrição.

> Em certo sentido, existe o papel, como suporte material, como uma totalidade fechada; e as marcas ou as linhas não existem por si próprias: têm que compor algo no interior do papel. Mas, em um outro e mais importante sentido, o papel como fundo não existe, porque é criado como tal, como uma superfície aberta, pelas marcas. É esse tipo de reciprocidade móvel entre a existência e a inexistência que constitui a própria essência do Desenho.[6] (BADIOU)[7]

As ausências, à medida que compartilham o espaço com as áreas que possuem inscrições e marcas de instrumentos, ampliam suas possibilidades de construção de sentidos. As lacunas, os apagamentos, os desgastes pontuam sua presença como elementos potentes na constituição dos trabalhos.

A grade ortogonal decorrente dos vincos das dobras no papel surgiu circunstancialmente, e quando incorporada como elemento formal no trabalho, possibilitou que novas estratégias criativas fossem adotadas em sua fatura. Sua presença passou a pontuar os espaços, promovendo um jogo no próprio fazer,

[6] In one sense, the paper exists, as a material support, as a closed totality; and the marks, or the lines, do not exist by themselves: they have to compose something inside the paper. But in another and more crucial sense, the paper as a background does not exist, because it is created as such, as an open surface, by the marks. It is that sort of movable reciprocity between existence and inexistence which constitutes the very essence of Drawing. Alain Badiou. (tradução da autora).

[7] http://lacan.com/symptom12/?p=65 em 25/07/2012

tornando-se imprescindível e ao mesmo tempo instigante. Trabalhar, elegendo áreas geradas pelas dobras, de modo que as demais não ficassem aparentes, trouxe outro fator de surpresa, constituindo-se em algo prazeroso no fazer. Alternar as áreas do papel a serem desenhadas, escolhendo outro grupo delas e, deixando ocultas as demais e, assim sucessivamente, é prática estimulante no processo de fatura, assim como as etapas em que passei a ver o todo que foi sendo gerado por tal sistemática de construção.

Pode verificar-se que as lacunas, apagamentos e desgastes no desenho o compõem de maneira distinta das áreas que recebem inscrições. No caso das áreas de não desenho, há uma diferença que é da ordem da matéria. O que se manifesta visualmente como forma na superfície decorre da falta de inscrição.

Em contato com os textos de Derrida e Benjamin percebi que a manifestação de um traço é tributário ao suporte no qual ele se deposita. Refletir sobre a presença do fundo conferiu uma nova tônica à minha pesquisa que, inicialmente, centrava-se na linha do desenho que se inscreve num plano ou que se instaura no ambiente. Esta mudança de olhar desencadeou uma consciência maior dos elementos e procedimentos que vinha adotando em minha poiética, bem como nas suas concepções.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. Disponível em: http://lacan.com/symptom12/?p=65 Acesso em 25/07/2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha. in: MOLDER, Filomena. Matérias Sensíveis. Lisboa: Relógio D' Agua Editores, 1999.

DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver: Escritos sobre as artes do visível. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DUZZO, Flávia de Lima. Ausências no desenho: áreas de não desenho, apagamento e desgaste. 2014. 415 f.p. Doutorado em Artes Visuais - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre.

Flávia de Lima Duzzo
Doutora em Artes Visuais - área de concentração em poéticas visuais, pelo programa de pós graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes de Porto Alegre, UFRGS. (2014). Mestre em Artes Visuais, área de concentração em teoria e crítica de arte, pelo programa de pós graduação da Universidade Estadual em Santa Catarina - UDESC. (2007). Artista visual, professora e pesquisadora.

DA LIBERDADE PELA PONTA DOS DEDOS OU DA EDIÇÃO COMO GESTO DE CRIAÇÃO

Maíra Vieira de Paula
Fundação Armando Álvares Penteado – oemaildamaira@gmail.com

RESUMO
Através do ensaio fotográfico *Asoue – A series of unfortunate events* (2010) do fotógrafo alemão Michael Wolf, composto por imagens retiradas do *Google Street View*, este trabalho procura refletir sobre as especificidades poéticas de artistas contemporâneos que recorrem ao procedimento de apropriação de imagens pré-existentes em seus processos criativos. Partindo da releitura recente de Joan Fontcuberta sobre o conceito de apropriação em arte, e das metáforas do *jogo* e da *atividade de caça* para caracterizar a atividade fotográfica, de Vilém Flusser, assim como das ponderações que ele tece em torno do conceito de *informação*, esta comunicação objetiva demonstrar como a edição realizada por Wolf se tratou de um gesto de criação impulsionado por uma postura crítica do artista perante o mundo a sua volta.

PALAVRAS-CHAVE
Fotografia. Michael Wolf. Google Street View. Apropriação. Edição.

ABSTRACT
Through the photographic essay "Asoue – A series of unfortunate events" (2010) of the german photographer Michael Wolf, consisted of images taken from Google Street View, this article attempts to reflect upon the poetic specifics of contemporary artists who resort to the appropriation procedure of pre-existing images in their creative processes. In this analysis, it worths pointing out the recent reading of Joan Fontcuberta on the concept of appropriation in art, and the Vilém Flusser's metaphors of the game and hunting activity to characterize the photographic activity, as well as the thoughts he weaves around the concept of information. This paper aims to demonstrate how the editing performed by Wolf can be considered an act of creation driven by a critical posture of the artist towards the world around him.

KEYWORDS
Photography. Michael Wolf. Google Street View. Appropriation. Editing.

1. Modos de transitar pelo excesso[1]

No início dos anos 1980, as vicissitudes do projeto moderno de catalogar e de varrer o mundo em imagens começaram a governar os questionamentos intelectuais e artísticos. O acúmulo exacerbado e a incessante produção visual, nas décadas anteriores, geraram certa exaustão perceptiva que culminou tanto em uma sensação de irrealidade quanto em um sentimento de pessimismo frente a essa

[1] Este título faz alusão à discussão realizada por Ronaldo Entler (2011) sobre algumas estratégias de artistas contemporâneos para lidar com o sentimento de saturação causado pela produção desenfreada de imagens.

overdose imagética. As principais revisões críticas alertavam para a impossibilidade de se ter acesso direto ao mundo em uma realidade saturada por imagens. Em *A Câmara de Pandora* (2012), esse período é revisto por Joan Fontcuberta que assinala ainda perdurar, mesmo nos dias de hoje, esses sentimentos de excesso e de desgaste, pois seguimos não conseguindo processar todos os arquivos visuais que continuam sendo produzidos por câmeras fotográficas, satélites, aparelhos celulares, entre outros. Tal pulsão arquivística não nos ajuda a preservar nada, pois, ao não digerirmos todas essas informações, no lugar de lembrarmos tudo, sentimos apenas angústia (FONTCUBERTA, 2012: 170-183). Segundo o autor, muitos artistas contemporâneos percebem a condição sufocante dessa conjuntura, elaborando estratégias para lidar criticamente com esse *mal de arquivo*[2].

Fig. 1 – Fotografias que integram o ensaio *Asoue – A series of unfortunate events* (WOLF, 2010). Fonte: Disponível em <http://photomichaelwolf.com/#asoue/1>. Acesso em: 30 mar. 2013.

Desconfio que o movimento realizado por Wolf em relação ao *Street View* possa ser apontado como um desses modos de transitar pelo excesso. Após morar em Hong Kong, por cerca de quinze anos, e documentar as mudanças drásticas

[2] Em seu texto, Fontcuberta assinala que o termo *mal de arquivo* se refere diretamente ao conceito proposto por Jacques Derrida (2005) no qual também me ancoro.

pelas quais a cidade e todo o país passaram, Wolf se mudou para Paris com a família em 2008. Rapidamente uma monotonia visual tomou conta do artista. Ao longo dos séculos, Paris havia sido exaustivamente catalogada. Das imagens de Atget, Doisneau, Cartier-Bresson até os dias de hoje, para ele, a cidade continuava praticamente a mesma. Por outro lado, a Paris virtual, criada pela equipe do *Google*, ainda não havia sido desbravada e se mostrava como possibilidade para a criação de novas narrativas visuais a partir da reelaboração daquele arquivo prévio.

Aliada a essa atenção dada à problemática do arquivo, Fontcuberta aponta ainda que, no último terço do século XX, a questão chave da fotografia (como campo de pesquisa poética e discursiva) deixou de se localizar em uma discussão focada no *modus operandi* da produção, no saber-fazer da técnica e na excelência perceptiva do olho que captura uma bela imagem no mundo. A tensão agora passou para o papel que o artista faz a imagem desempenhar, "no seu *management*" (FONTCUBERTA, 2010: 176). Para ele, a criação se voltou para o ato de apontar, mais do que de fabricar, em um gesto duchampiano de eleição. O autor inclusive argumenta que o termo *apropriação* não consegue abarcar adequadamente certas propostas artísticas contemporâneas, sugerindo sua substituição pelo conceito de *adoção*, que exprimi, em síntese, uma vontade de discurso, de partilha de uma fala. "*Ad optare* em latim significa 'optar, eleger'. Portanto, apropriar-se significa capturar, enquanto adotar é declarar uma escolha" (FONTCUBERTA, 2013: 151).

Por meio da *adoção*, segundo ele, os artistas conferem novos significados a imagens abandonadas que se tornaram mudas por terem perdido o elo e se verem deslocadas de seu contexto original. Dessa maneira, a escolha por *closes* e cortes bruscos, os momentos selecionados, a grande quantidade de exemplos de usuários fazendo gestos ofensivos de protesto em direção às câmeras do *Google*, as referências a imagens clássicas da história da fotografia, a textura pixelada beirando a abstração, o título dado ao ensaio, para mim, tudo isso indica que a edição realizada por Wolf sinaliza uma escolha, "uma vontade de discurso, pela consciência de projeto crítico, por estratégias conceituais e ideológicas do próprio projeto, pelos contextos de legibilidade" (FONTCUBERTA, 2013: 151).

Ao adotar aquelas imagens, Wolf reclama sua paternidade e as insere em novos discursos, transformando os seus significados. Essa potência ressignificativa resulta do esforço do fotógrafo, do olhar que documentou e selecionou o que antes

estava fadado ao anonimato e ao esquecimento dentro daquele arquivo inabarcável. A atividade fotográfica é manifestação viva, reflexo de um tempo. Alguns fotógrafos, como Michael Wolf, conseguem responder aos anseios do presente e produzir imagens que nos colocam a pensar. Num mundo varrido pelas câmeras do *Google*, onde é possível fazer *tours* pelo mundo sem sair de casa, o olhar mais atento sintoniza com essa angústia, resultante da ambição – sempre frustrada – de entesourar, desmedida e acriticamente, a vida em sua totalidade e frescor original.

2. As sombras na caverna

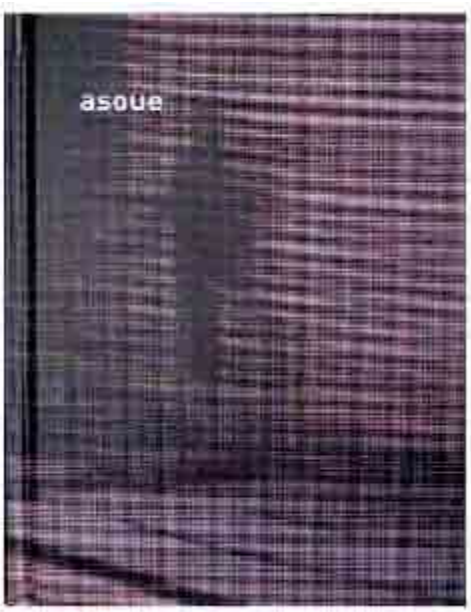


Fig. 2 – Capa da primeira edição do livro *Asoue – A series of unfortunate events* (WOLF, 2010).
Fonte: Registro fotográfico direto da capa do livro.

Em *Asoue*, Wolf congrega diversos episódios inusitados, tais como: veículos pegando fogo, acidentes de bicicleta, um cidadão defecando na rua, crianças brigando, anônimos fazendo gestos de ofensa para as câmeras do *Google*, entre outras situações que rompiam, de forma inconveniente, a aparente neutralidade científica daquele inventário. Nesse recorte, eu percebo a recorrência ao insólito como forma (até mesmo estratégica) de encontrar certa originalidade discursiva (tanto nessas cenas “infelizes” quanto no próprio uso subversivo da ferramenta do *Google*).

Tal procedimento pode ser considerado como um gesto ansioso, o último recurso de alguém que busca alguma novidade em um mundo saturado

visualmente. No entanto, não é só isso que deeprendo desse ensaio. Em *Asoue*, além dessa reflexão sobre a sensação de irrealidade e da angústia causada pelo enxame de imagens que nos bombardeia diariamente, percebo certa intuição – sutil talvez – de que não é somente tal esgotamento visual que nos barra o acesso "direto" à "realidade". Desconfio que o fotógrafo pressente haver algo a mais e intui que, independente ou não do excesso de imagens, o mecanismo de funcionamento da mediação é a suplência, que implica na divisão da unicidade original. Um arquivo atua como suplente ao ocupar o lugar deixado vago pela experiência vivida e pela *mneme* verdadeira, as quais nunca conseguiremos resgatar (DERRIDA, 2005: 128).otografia acima – escolhida como capa da primeira edição do livro *Asoue* – faz alusão à alegoria da caverna de Platão, na minha leitura, funcionando como pista dessa intuição. Os exemplos abaixo seguem corroborando tal interpretação. Neles, percebo os procedimentos formais que compuseram o que eu chamei de estética da pixelação.

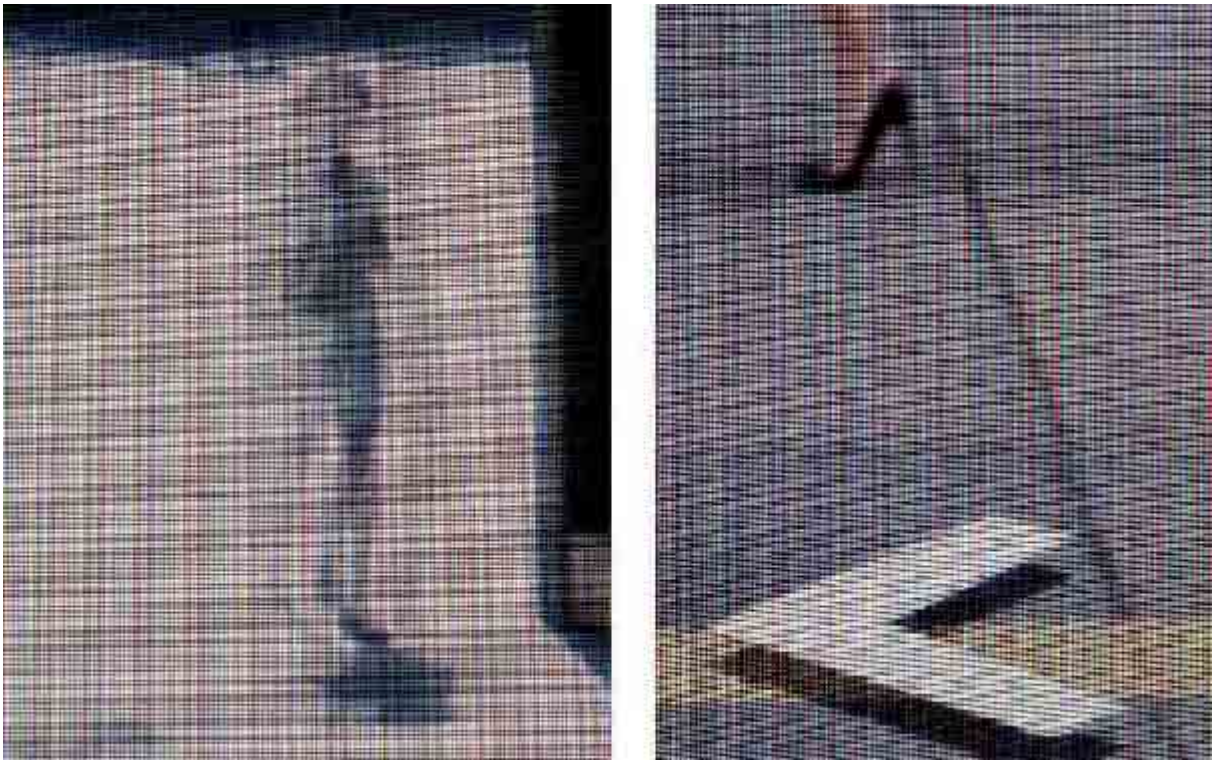


Fig. 3 – Fotografias que integram o ensaio *Asoue – A series of unfortunate events* (WOLF, 2010). Fonte: Disponível em <http://photomichaelwolf.com/#asoue/1>. Acesso em: 30 mar. 2013.

Ao pixelar suas imagens por meio da ampliação e ao optar por cortes bruscos, que não mostram praticamente nada – inclusive beirando os limites da figuração e se aproximando da abstração em algumas situações –, Wolf frustra

qualquer ilusão de um mundo ao nosso alcance em apenas um deslizar de dedos[3]. Ao esgarçar a imagem, até o limite possível da ampliação, ele simula, a meu ver, os esforços de Hanold[4]. O fotógrafo quer tocar o pedaço do "real" que aquela imagem carrega consigo, ele quer eliminar a mediação que impede o acesso direto ao "ser".

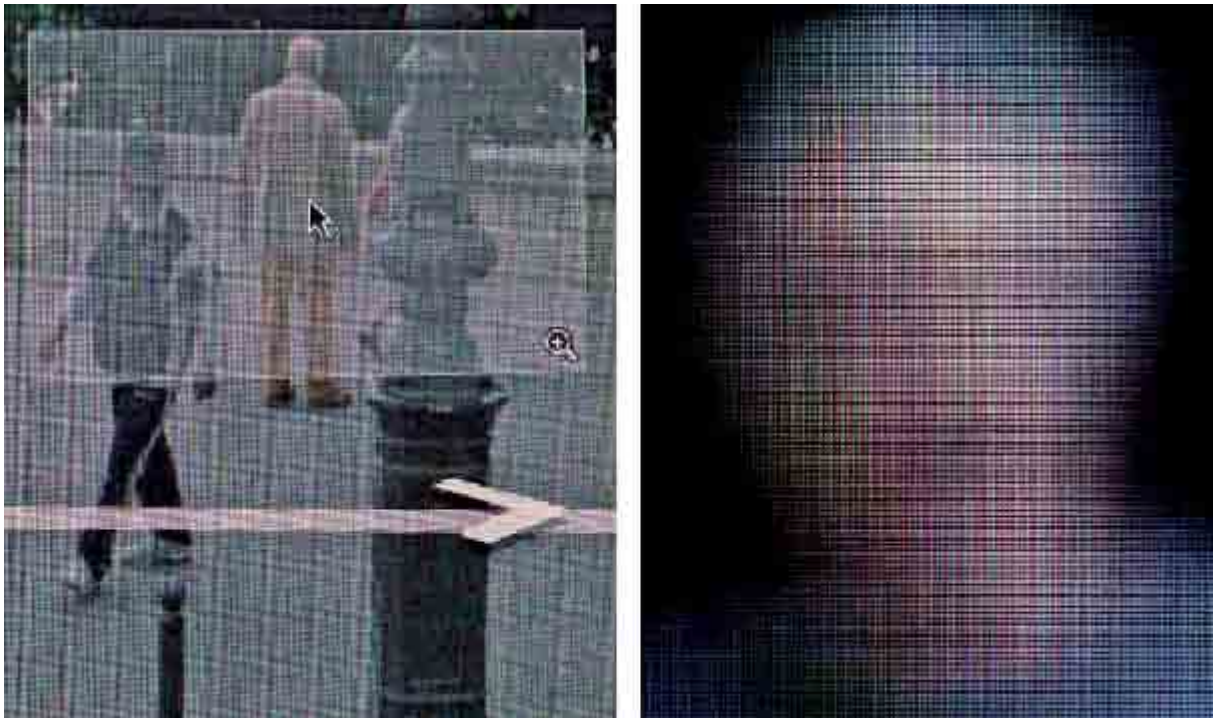


Fig. 4 – Fotografias que integram o ensaio *Asoue – A series of unfortunate events* (WOLF, 2010). Fonte: Disponível em <http://photomichaelwolf.com/#asoue/1>. Acesso em: 30 mar. 2013.

Se Hanold quer reviver o momento exato no qual os passos de Gradiva deixaram suas marcas no chão, Wolf quer resgatar o instante no qual a luz sensibilizou todo o aparato fotográfico do *Google*. No entanto, a simples inscrição do rastro (seja a impressão da pegada de Gradiva ou da luz que emanou de algum corpo) já divide a unicidade original (DERRIDA, 2005: 128). Essa suplência é

[3] Enquanto reviso essas palavras, assisto à propaganda do *Street View* anunciando, que, agora, eles trarão Fernando de Noronha, até mim, em sua totalidade, sob céu e mar. Bem sabia Borges as dimensões que o mapa iria alcançar (BORGES, 2008: 155).

[4] Em *Mal de Arquivo*, Derrida analisa a reflexão de Freud sobre o romance do escritor alemão Wilhelm Jensen (DERRIDA, 2005: 127). O protagonista da história é o arqueólogo Hanold, que em suas escavações, se torna obcecado por um baixo-relevo de uma mulher caminhando, a qual, ele denomina como Gradiva (do latim, "aquela que avança"). Sua fascinação resulta no que Derrida apresenta como o *mal de arquivo*: Hanold almeja resgatar, fazer reviver (literalmente), o momento exato, no passado, no qual as pegadas dela eternizaram seus rastros. Mas, segundo o autor, o arquivo não é verdadeiramente o local da origem, ele apenas se disfarça de tal. No instante mesmo, que os passos de Gradiva deixaram suas impressões no solo, eles já se ausentaram. Esta "pressão-aí", esta "marca-aí" nunca coincidirá com a pegada em si. O *mal de arquivo* é esse desejo irracional que nunca poderá ser saciado. "A possibilidade do traço arquivante, esta simples possibilidade, não pode senão dividir a unicidade. Separando a impressão da marca" (DERRIDA, 2005: 128).

impossível de ser eliminada, mas o insano desejo, que nos governa, nos faz querer acreditar que, por meio de um arquivo total, talvez conseguíssemos conservar a memória viva em sua plenitude (a *mneme* verdadeira), trazendo o passado até nós em seu frescor presente. Wolf talvez também anseie alcançar tal origem. No entanto, nesse corpo de fotografias, acredito ser possível depreender a constatação de que toda nossa vivência seja ficcionalizada, e que são exatamente essas ficções, essas narrativas, compartilhadas pelo uso da linguagem (que em essência, é mediação), que nos permitem estruturar todas nossas experiências, cada qual, única e singular.

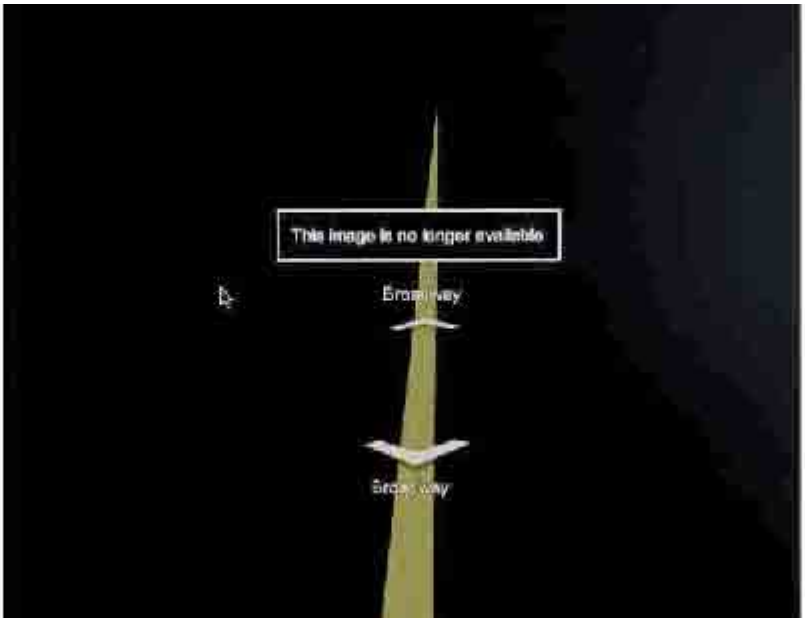


Fig. 5 – Fotografias que integram o ensaio *Asoue – A series of unfortunate events* (WOLF, 2010). Fonte: Disponível em <http://photomichaelwolf.com/#asoue/1>. Acesso em: 30 mar. 2013.

É somente *informando* o mundo (FLUSSER, 2007: 22-32) a partir de certas regras – um jogo de esconde e revela e suas distorções – que apreendemos o nosso entorno. Nossa própria estrutura de apreensão se coloca entre um Eu interno e o cosmos exterior. Nossos pensamentos formam uma “teia densa e opaca” (FLUSSER, 2011a: 43) que estendemos sobre o universo. Somente a partir dela, conseguimos captá-lo de forma cognoscível. No entanto, essa apreensão é parcial, pois tal configuração possui regras próprias (FLUSSER, 2011a: 43). “É uma busca da realidade que começa pelo abandono da realidade. É um esforço absurdo” (FLUSSER, 2011a: 47). Absurdo sim, contudo, tal *jogo* não é estéril.

3. O jogo, a caça e as não coisas

Em minha análise, a partir da definição de Flusser (2011b), a operação realizada por Wolf se configurou em um *jogo contra o aparelho*, em uma tentativa – mesmo que desesperada – de encontrar alguma novidade, que reativasse seu olhar, em um universo saturado de imagens. Essa operação se tratou também de um desafio: descobrir lacunas que (ainda possíveis) restariam dentro de um programa cuja meta era a de mapear o mundo por completo. Apesar do êxito em conseguir capturar quase todas as superfícies do planeta, no entanto, a ferramenta não dava conta de processar tão rapidamente nem de interpretar todas as informações visuais de cada fotografia. Foi nesse contexto, que Wolf encontrou uma oportunidade de operar contra o aparelho no nível dos sentidos, dos significados que poderiam ser depreendidos de cada imagem e do diálogo entre elas.

Ir contra os imperativos do aparelho, buscando áreas pouco exploradas, é o momento exato no qual se produz linguagem (FLUSSER, 2011b: 31-42). Uma das definições que Flusser apresenta para o termo *informar* é a de "produzir situações pouco prováveis e imprimi-las em objetos". O *fotógrafo*, como verdadeiro produtor de linguagem, seria aquela "pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho", ao contrário do *funcionário* (do aparelho), que apenas "age em função dele" (FLUSSER, 2011b: 11-12). De tal maneira, o verdadeiro fotógrafo não aceita de forma passiva as opções visadas pelo programa da câmera – ou seja, o conjunto de informações prováveis que seguem os ditames da boa imagem técnica. Ele, ao contrário, brinca contra o programa de forma incessante, tentando revelar suas potencialidades. Nesse confronto contra o automatismo da câmera, o fotógrafo descobre, a cada operação, novas possibilidades antes ocultas. Michael Wolf travou um jogo contra a passividade do *Street View*, ao circulá-lo por centenas de horas, na busca por esgotar suas potencialidades. Foi preciso brincar contra aquela plataforma virtual, desbravá-la, destrinchando cada centímetro da imagem, para encontrar aquelas singularidades, dispersas pelo vasto universo do programa, que o atraíam.

A metáfora do *jogo contra o aparelho* é enfatizada pela analogia que Flusser faz da atividade fotográfica com o *ato de caçar*. Ao aproximá-las, o filósofo explica que, da mesma forma, como o caçador se mune de uma arma e sai pela selva em busca de sua presa, o fotógrafo também circula pela "floresta densa da cultura"

(FLUSSER, 2011b: 43). O ato de caçar envolve certo instinto predador para o sucesso do empreendimento. O ato de fotografar, igualmente, necessita que o fotógrafo esteja sintonizado com o fluxo da cultura. Ele precisa saber se guiar pelo turbilhão imagético no qual está inserido. A cultura é a selva que o fotógrafo quer desbravar. No virar de cada esquina, nos desvios que ousa fazer, não seguindo as placas de orientações que o dizem aonde ir. Em todo esse movimento contrário aos procedimentos esperados pelo aparelho, ele utiliza, de fato, a ferramenta fotográfica como "um brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias" (FLUSSER, 2011b: 11).

Para Flusser, informar também significa "impor formas à matéria" (FLUSSER, 2007: 31). A partir da oposição dos termos gregos *hylé-morphé*, traduzidos como matéria-forma, conteúdo-continente, o autor distingue o mundo dos fenômenos (ou mundo material) do mundo formal, ou, como ele mesmo define, "a realidade" que enxergamos, já informada pela teoria (FLUSSER, 2007: 22-23). O mundo material ainda não informado não é aparente, não conseguimos tocá-lo, nem nunca conseguiremos, pois apreendemos a "realidade" somente a partir da nossa teia de pensamentos, que possui regras próprias (FLUSSER, 2011a: 45). Se considerarmos esse pressuposto, o de que processos de dar forma ao mundo (de *in-formar*) implicam em novas visibilidades, a edição de imagens pré-existentes, realizada por Wolf, representou um gesto de criação, pois o artista conferiu novas formas àquelas fotografias, ao propor outras leituras e articulações entre elas.

Não se trata de classificar, de um lado, artistas que produzam suas próprias imagens e, de outro, artistas que façam intervenções em arquivos. Essa divisão não dá conta de pensar diversas questões da produção fotográfica contemporânea, pois, concordo ser muito mais rico "enxergar o processo de criação como algo que concilia *invenção* e *encontro*" (ENTLER, 2013). Tanto os artistas que decidem empreender uma negociação "direta" com o mundo, quanto aqueles que escolhem agir sobre um universo prévio de imagens, são sujeitos que estão propondo um discurso próprio e dando forma singular àquela materialidade amorfa. A diferença entre eles não está na postura que adotam, mas na conveniência das formas que fabricam (FLUSSER, 2007: 29), ou, melhor dizendo, na previsibilidade ou inovação das mesmas (FLUSSER, 2011b: 11-12).

4. O jogo da vida

Concluí a segunda parte do texto com a afirmação de que o desígnio de tocar diretamente o "real" é uma missão absurda. Tão absurda quanto o jogo travado contra o aparelho na busca por esgotar suas potencialidades, sobre o qual acabei de refletir. Contudo, apesar do absurdo desses propósitos, os resultados para quem ousa perseguí-los não são estéreis. Os limites do programa nunca serão alcançados, pois somente as possibilidades prescritas por ele podem ser realizadas e elas superam em demasia a capacidade humana (FLUSSER, 2007: 65). Ainda assim, apesar dessas condições, tais desafios são (e valem a pena serem!) aceitos pelo homem.

Para Flusser, a condição humana se resume em sermos seres – tais como os demais seres vivos que coabitam o planeta – que conduzem a existência em direção à morte (FLUSSER, 2007: 58). Todavia, o percurso humano, para o autor, é singular por dois motivos. Primeiro, a comunicação humana é peculiar por ser contranatural e negativamente entrópica, ou seja, visa acumular cada vez mais informações para compartilhar com as próximas gerações e também tem a tarefa de resgatar o homem de sua solidão existencial (FLUSSER, 2007: 88-100). A segunda peculiaridade da vida humana é a de que ela precisa ter sentido. Para o homem, segundo Flusser, o processo de viver não pode ser apenas biológico, mecânico. Ele precisa ter significado e propósito. Por isso, o homem sempre busca maneiras de dar novas formas ao mundo – que são compartilhadas por meio da comunicação – e, desse modo, preencher sua existência (FLUSSER, 2007: 54).

Para preencher a vida, o homem encontra desafios e se coloca a solucioná-los. Antes, tais estímulos partiam do confronto com *coisas* que se encontravam pelo caminho e que se configuravam como *problemas*. Hoje, na sociedade do futuro, segundo Flusser, as *não coisas* ou *informações* (imateriais) se tornaram os enigmas a serem decifrados. Com essa mudança, no lugar de *problemas*, agora nos deparamos com *programas* que precisamos desbravar. Podemos escolher entre dois papéis nessa sociedade do futuro: o de programadores ou programados, jogadores ou marionetes (FLUSSER, 2007: 64). O único campo de atuação possível são os limites dos aparelhos, no entanto, a postura que adotamos perante eles difere em cada opção. Ou quebramos a cabeça para tentar enfrentá-los ou os aceitamos passivamente e nos tornamos controlados por eles.

Wolf opta por não aceitar o “mundo” entregue a ele. Por isso, circula por aquelas ruas por mais de seiscentas horas, buscando desbravá-las e extrair uma narrativa singular de tal percurso. Ao adotar somente certas cenas, quebrando o fluxo ininterrupto daquela “inflação de imagens”, ele atua como um sujeito que não se deixa programar passivamente pelas intenções visadas pelo aparelho (FLUSSER, 2007: 156). O êxito desse embate não é garantido. No entanto, o resultado da interação *sujeito-aparelho* difere bastante do que surgiria da relação *objeto-aparelho*, pois, no primeiro caso, há um confronto direto entre duas inteligências: os códigos já embutidos no programa e as questões trazidas pelo sujeito que se coloca em um exercício de reflexão (FLUSSER, 2007: 157).

Nesse mundo, cujo entorno está se tornando cada vez mais imaterial, as *informações* são o centro dos questionamentos. Frente a isso, a materialidade física do corpo humano perde importância. Todos os nossos músculos e órgãos de ação se enfraquecem. Todos, menos as *pontas dos dedos*, que simbolicamente (e na esfera prática) atuam como órgãos de escolha, de decisão (FLUSSER, 2007: 63). Esse homem do futuro precisa apenas das *pontas dos dedos* tanto para se tornar objeto – agindo em função do programa –, quanto para pleitear a liberdade e trilhar o próprio caminho no *jogo contra o aparelho* (FLUSSER, 2007: 62). Wolf dispôs das pontas dos dedos como órgãos de escolha. Com elas, mexeu o cursor do computador para se locomover por aquelas ruas, apertou o obturador da câmera para capturar a cena que buscava e, por fim, com a ponta dos dedos, ampliou e recortou as imagens selecionadas para enquadrá-las como queria. Levo além tal analogia, para lembrar que é exatamente na ponta dos dedos que se localiza nossa impressão digital, essa “identidade biológica”, que também pode simbolizar a singularidade das escolhas individuais, assim como a ressignificação poética e discursiva que o artista fornece às imagens que adota (FONTCUBERTA, 2013: 151), tal como discorri no início do artigo. O artista que se coloca a enfrentar o aparelho faz dessa identidade não apenas uma contingência, um atributo físico, mas a aciona ativamente em um processo artístico guiado por um “olhar fascinado” e consciente de sua capacidade crítica (FONTCUBERTA, 2013: 151).

Tal prática da liberdade é sutil e limitada, sim, mas ela não é menor por isso. O exercício da liberdade é o que nos faz humanos, nos guiando pela vida em busca de dar lhe propósito. Liberdade de ação, liberdade de reflexão, liberdade em um

sentido filosófico mais amplo de agir como sujeitos pensantes, sujeitos que duvidam, sujeitos que se colocam em missões *absurdamente*[5] válidas. Wolf realizou um processo de pesquisa, cujo resultado foi o arranjo peculiar que teceu – entre tantos possíveis – com as imagens adotadas do *Street View*. No meu entendimento, nesse ensaio, o fotógrafo se posicionou criticamente perante o mundo. Não considero que ele tenha dado respostas definitivas às questões que apresentou. Ele trilhou um caminho e vivenciou experiências singulares, compartilhando o que encontrou, sem intencionar esgotar todas as possibilidades, nem para si, nem para os demais. Não trouxe respostas finais, mas alternativas que ecoarão para alguns e não para outros. Os êxitos e deméritos de seu trabalho estão à disposição para circularem, para serem comunicados, analisados, apreciados ou ignorados.

Esse processo de discussão, para mim, é exatamente um dos papéis da arte: o de abrir caixas pretas e de romper com o automatismo de nossas ações diárias, nos proporcionando momentos de suspensão, de dúvida, de reflexão. Ela não nos garante a solução, mas nos fornece o problema. O desejo de vencer talvez seja o que nos coloca em movimento – o propósito inicial do jogo –, mas a verdadeira graça está no desenrolar da partida. “A vida é um *processo*: descreve um trecho que vai do nascimento à morte, é um devir em direção ao perecer” (FLUSSER, 2007: 68, grifo meu). O princípio e o instante final são iguais para todos. Mas, o *processo*, esse sim pode ser diferente. Desconfio que nossa grande vitória esteja em se deliciar com as surpresas que encontramos pelo caminho. Quando o jogo se encerra, a experiência de viver também se esvai. Não há possibilidade de se cruzar a linha de chegada, somos finitos, mortais e limitados. Temos ao nosso alcance somente nossas pontas dos dedos, a partir das quais escolhemos como vamos vivenciar nossos processos. A vida talvez seja o maior jogo que disputaremos e cada um apostará as fichas à sua maneira.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In: BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.155.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: – Uma Impressão Freudiana. Segunda Edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

[5] Grifo meu.

ENTLER, R. *Apropriações:* modos de transitar pelo excesso. São Paulo: Icônica, 2011. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/apropriacoes-modos-de-transitar-pelo-excesso/>. Acesso em: 19 ago 2014.

_____. *Apropriação como crítica aos discursos totalizantes*. São Paulo: Icônica, 2013. Disponível em: <http:// iconica.com.br/site/apropriacao-como-critica-aos-discursos-totalizantes/>. Acesso em: 19 ago 2014.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado:* por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011a.

_____. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011b.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas*: Fotografia e Verdade. São Paulo: Gustavo Gili, 2010.

_____. *A câmara de Pandora*: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

_____. A prata da China. *Revista Zum*, São Paulo, v. 1, n.5, p.128-151, 2013.

WOLF, Michael. *Asoue* – A series of unfortunate events. Berlim: Wanderer Books, 2012.

Maíra Vieira de Paula
Fez Comunicação Social na UFMG (2005-2009) e Especialização em Fotografia na FAAP (2012-2014). Cursou, como aluna especial, a disciplina “Geraldo de Barros e a cultura da imagem no Brasil (de 1945 aos anos 1960)”, ministrada pela Profa. Dra. Heloisa Espada, dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP (2015/01). Atua como fotojornalista (Revista Caras; Valor Econômico) e ministra oficinas de fotografia.

O CERAMISTA COMO ARTISTA E EDUCADOR: A EXPERIÊNCIA DA ARTISTA JUDY CHICAGO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA INSTALAÇÃO ARTÍSTICA "THE DINNER PARTY"

Flavia Leme de Almeida
Instituto de Artes - UNESP-SP - flalemeal@gmail.com

RESUMO
No presente texto dissertamos sobre os processos de criação do artista/educador e do atelier como espaço de troca entre aluno/colaborador. Relatamos a experiência da artista/educadora Judy Chicago na criação e execução da obra *The Dinner Party* que foi realizada por uma equipe de cerca de 130 pessoas (entre aristas, alunos e assistentes), durante mais de cinco anos de produção. A equipe foi dividida por grupos, cada um deles era responsável por uma etapa distinta do projeto de instalação: a pesquisa do conteúdo e a relação das imagens, cores e símbolos que seriam colocados em cada uma das 39 mesas que homenageiam as mulheres selecionadas. O processo de criação artística, neste caso, possui tanta relevância quanto o resultado final da obra/instalação, conforme analisamos na pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE
Cerâmica. Processos criativos. Artista-educador. Arte-feminista.

RESUMEN
En este artículo, hablamos del proceso creativo del artista/educador y taller como espacio de intercambio entre el estudiante/empleado. Se presenta la experiencia del artista/educador Judy Chicago en la creación y ejecución de la obra The Dinner Party que se celebró por un equipo de cerca de 130 personas (entre bordes, estudiantes y asistentes), durante más de cinco años de producción. El equipo se dividió en grupos, cada uno de ellos era responsable de un paso distinto en el proyecto de instalación: el contenido de la investigación y la relación de imágenes, colores y símbolos que se pueden colocar en cada una de las 39 mesas en honor a las mujeres seleccionadas. El proceso de la creación artística en este caso tiene tanta relevancia como el resultado final de la obra/instalación, como se analizó en la investigación.

PALABRAS CLAVES
Cerámica. Procesos creativos. Artista - educador. Arte - feminista.

1. Introdução

> Há milênios, sob todas as suas formas - barro esmaltado ou não, faiança, porcelana - a cerâmica está presente em todos os lares, humildes ou aristocráticos. Tanto que os antigos egípcios diziam 'meu pote' para dizer 'meu bem', e nós mesmos, quando falamos em reparar danos de qualquer espécie, ainda dizemos 'pagar os vasos quebrados' (a expressão francesa é 'payer les pots cusses' - NT).
>
> Claude Lévi-Strauss[1]

[1] LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Oleira Ciumenta*; tradução de José António Braga Fernandes Dias. Lisboa: Edições 70, 1985. p.17

A cerâmica é um dos mais recorrentes suportes plásticos utilizados no meio artístico: seja como um meio para se chegar a um fim (a matriz ou o protótipo), seja como um fim em si mesmo (escultura). Há inúmeros exemplos na história da arte que consolidam sua relevância e, sobretudo, sua permanência no âmbito das artes visuais, artesanato e design (em peças decorativas e utilitárias).

Quando estamos em um atelier trabalhando com a argila, entramos em contato, direta e indiretamente, com os quatro elementos da natureza: a terra (massa plástica formada de barro), a água (massa plástica, também, composta por líquido), o ar (oxigênio é fundamental para queima das peças), e o fogo (o calor produzido pelas queimas à lenha, gás e elétrica). Facilmente constatamos que a maioria das pessoas que já tiveram algum contato com a argila fica completamente imersa na ação de modelar o barro. Muitas vezes, acabamos por nos envolver de tal modo, que os quatro elementos nos transportam para um mundo de sensações novas, quase mágicas e misteriosas. A argila é capaz de nos fazer voltar “para dentro” de nós mesmos, pois é necessário considerável concentração e certo desprendimento daquilo que é externo, para direcionarmos a energia naquela massa plástica. No momento de sovar e modelar o barro, temos a sensação de que nos religamos com algo perdido há muito tempo, uma vez que nossa relação com a natureza tem se alterado e distanciado ao longo dos últimos séculos.

Existe, concomitantemente, outro fator que é condição *sine qua non* para todos os processos da cerâmica, o tempo, pois cada estágio demanda um preparo específico e um período especial de maturação. Logo, dentro deste processo de criação é importante que o aluno perceba que ao trabalharmos com a argila devemos considerar que se devem respeitar etapas de execução muito precisas: preparação do barro, necessidade de sová-lo, a posterior modelagem, a ocagem, os acabamentos diversos e, finalmente, a queima da peça. Para tanto, é preciso que o aluno em atelier saiba qual é o melhor ponto para modelar (as dificuldades se trabalhar a massa quando ela está muito molhada ou muito seca, entendendo que a temperatura do ambiente influencia neste processo). E, depois de modelarmos a peça, mesmo que ela seja muito simples ou feita rapidamente, a peça só pode ser ocada após alguns dias, caso contrário, podemos deformá-la e estragar todo o trabalho anterior. A peça deve estar no que chamamos de “ponto de couro”- é o momento em que ela já está firme o bastante para não deformar ao toque mais forte,

porém ainda está úmida o suficiente para que se consiga retirar o excesso: todas as partes (ou “paredes” como normalmente chamamos) devem ter a mesma espessura, pois é isso que fará a peça secar uniformemente e evitará rachaduras ou mesmo que ela se quebre. Outro motivo para ocar a peça seria para eliminar as bolhas de ar na massa plástica que podem ocasionar quebras durante a queima. O ponto de couro também é o momento ideal para fazer alguma intervenção na peça, como por exemplo: uma pintura com engobe, que é a própria argila. Quando a peça está um pouco mais seca que o ponto de couro é também o momento ideal para fazer grafismos e pequenas incrustações ou furos. Só depois de a peça estar inteiramente pronta para a queima é que devemos deixá-la secar totalmente, deixá-la no que chamamos “ponto de osso”. Porém, ainda assim, essa secagem deve obrigatoriamente acontecer de modo gradual, pois caso ela comece a secar mais rápido nas pontas que na parte central, fatalmente as rachaduras e trincas aparecem. Muitas vezes são imperceptíveis antes da queima, mas podem aumentar consideravelmente depois de prontas, ou seja, durante a queima.

Quando nos concentramos em realizar ações ligadas ao nosso poder criativo, ao nosso lado direito do cérebro, somos capazes de deixar fluir elementos e imagens que há muito tempo estavam armazenadas em nosso inconsciente, ou seja, tudo o que faz parte de nosso vocabulário imagético, os chamados arquétipos. Para aprofundar um pouco mais a definição de arquétipos, recorro ao criador deste conceito, Carl G. Jung[2]. Segundo ele, os arquétipos seriam símbolos4 que representam sentimentos inconscientes e universais, ou seja, habitam a memória de todas as pessoas. O inconsciente coletivo é fundamentalmente composto pelos arquétipos que se manifestam exteriormente, através de sonhos ou das manifestações artísticas (os desenhos, por exemplo). Jung afirma também que muitos aspectos do nosso inconsciente influenciam na nossa percepção da realidade. Todos os fenômenos perceptíveis são transpostos através dos nossos órgãos sensíveis para nossa mente. A nossa mente traduz esses fenômenos para acontecimentos psíquicos, cuja natureza extrema ainda nos é desconhecida: não somos capazes de entender claramente como alguns processos psíquicos ocorrem. Ou seja, todos os acontecimentos que se tornaram uma experiência possuem um

[2] Dr. Carl Gustav Jung (1875 - 1961) - médico psiquiatra que desenvolveu a “Psicologia Analítica”.

número indefinido de fatos desconhecidos para nossa mente e, consequentemente, para nosso entendimento consciente (JUNG, 1977, p. 20 a 23).

2. A Experiência de Judy Chicago

> A sua monumental obra A festa de jantar (1974-1979) é uma homenagem às realizações femininas na política, na arte e na religião. A festa de jantar levantou questões acaloradamente debatidas entre as feministas.
>
> Georges Duby e Michelle Perrot.[3]

A artista norte-americana Judy Chicago tem em sua obra uma vertente fortemente feminina e, muitas vezes, tendendo para o feminismo. Judy era anteriormente conhecida por Judy Gerwitz, o sobrenome adquirido no casamento. Após sua separação, a artista decidiu retirar o nome do ex-marido e trocou-o pelo nome de sua cidade natal, Chicago. A escolha deste nome estava em diálogo com o movimento Panteras Negras, bem como a busca feminista pela emancipação de uma identidade atrelada à sociedade patriarcal e consequentemente aos homens – fosse pela relação de casamento ou de herança. Sendo assim, por meio dos diálogos com os movimentos de contracultura, Judy Chicago recriou a si mesma, a sua arte e abriu as portas para uma nova geração de artistas. Essa atitude, em plena época das mudanças sexistas, demonstrava o quão era significativo para uma mulher não ser reconhecida pelo nome do marido, mas sim por seu próprio nome, por suas origens e raízes. Judy criou uma carreira embasada em suas determinações feministas, tanto nas artes, como na docência, colocando em cheque muitas das tradições e da herança cultural da mulher.

Artista e professora, Judy foi uma das pioneiras na criação de um curso feminista na *State College de Fresno* e na *School of Art de Los Angeles*, onde criou um programa feminista com a colaboração de Miriam Schapiro em 1971. Era estimulado pelas artistas uma postura de valorização e de novas formas de experimentação do corpo da mulher - através das próprias mulheres, diferentemente do modo como as tradicionais formas de manifestações artísticas mostravam. Paralelo à militância acadêmica, Judy Chicago buscava a aceitação da sua própria

[3] DUBY, Georges e PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente – O Século XX* /Direção Georges Duby, Michelle Perrot; tradução portuguesa com revisão científica de Maria Helena da Cruz Coelho... [et al.]. Porto: Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1990-. nv. : il., p. 422.

obra, busca esta verbalizada em duas autobiografias: *Through the flower – my struggle as a woman artis*t (1975) e *Beyond the flower: the autobiography of a feminist artist* (1996). Em ambos os livros Chicago descreveu os processos e estratégias de sua inserção no mundo da arte, evidenciou a importância do seu encontro com as teorias feministas, bem como a construção de sua subjetividade por meio desta relação. Em 1999, Judy em parceria com o historiador Edward Lucie-Smith, publicou o livro *Women and Art: contested territory*. Neste livro, ambos selecionaram e analisaram obras das artistas em toda história da arte. Nessas imagens, que vão desde a Antiguidade até o século XX, eles desvendam as múltiplas representações dos arquétipos femininos recorrentes na civilização ocidental. (SENNA, 2007, p. 38)

Quando na universidade, Judy Chicago afirma ter sido uma aluna aplicada e exemplar. Dessa maneira, após a graduação, acreditou que o passo seguinte fosse a construção de uma carreira profissional por meio da exposição de suas obras em museus e galerias. Entretanto, Judy encontrou um caminho marcado pela rejeição de críticos, curadores e colegas artistas, os quais consideravam suas obras demasiadas explícitas e femininas. Ao mesmo tempo, a artista afirma que o reconhecimento da produção artística de uma mulher como sendo tão boa quanto à de um homem era tão impensado que gerava repulsa imediata. Este não reconhecimento fez com que Chicago optasse por minimizar as relações dos seus trabalhos com a autoria feminina, conforme sua afirmação: "*I learned that if I wanted my work to be taken seriously, the work should not reveal its having been made by a woman*[4]". Ou seja, para que a sua produção fosse aceita como arte, deveria seguir o formalismo e neutralidade propostas por movimentos com o Expressionismo Abstrato e o Minimalismo. A busca pela minimização das características femininas em seu trabalho foi realizada em meio a profundos conflitos e não resistiu por muito tempo. Chicago declarou que o início dos seus questionamentos sobre o gênero do/a artista surgiram em sua trajetória, ainda na década de 1960, quando percebeu a diferença com que era tratada em relação aos homens. Entretanto, naquele período Judy possuía poucas referências teóricas para lidar com a questão, já que a crítica feminista ainda se estruturava e poucos eram os espaços dedicados a

[4] *Aprendi que se eu quisesse que o meu trabalho fosse levado à sério, ele não deveria revelar ter sido feito por uma mulher*. (Tradução livre) CHICAGO, Judy. *The Dinner Party a symbol of our heritage*. Anchor Books, Garden City, New York. Edition, 1979. P. 36.

articular estes pensamentos. Ao longo dos anos Chicago percebeu que não conseguiria distanciar as questões femininas de suas obras e decidiu assumir a diferença como parte integrante de sua poética artística.

Foi no processo de construção de uma subjetividade artística feminista que, em 1974, Judy Chicago iniciou a produção da instalação multimídia *The Dinner Party*, a qual consiste em uma grande mesa de jantar triangular com lugares dispostos para 39 mulheres míticas e historicamente importantes. Essa instalação de proporções grandiosas contou com a ajuda e colaboração de uma equipe voluntária de vários artistas (mulheres e homens) durante mais de cinco anos de execução[5].

No livro escrito pela própria artista *The Dinner Party a symbol of our heritage*[6], ela relatou a experiência de realizar este trabalho em equipe e como surgiu a inspiração para fazê-lo: durante uma viagem na costa noroeste no verão de 1971, ela viu em um antiquário pratos pintados à mão e se interessou pelo seu processo de confecção. No ano seguinte, ela ingressou em um curso de técnicas de pintura chinesa em porcelana para aprender mais sobre esse universo. Posteriormente, Chicago teve aulas com uma grande artista especializada em na técnica de pintura chinesa, Mim, onde seu interesse por desenvolver um trabalho aumentou ainda mais.

---

[5] Membros da equipe: Daphne Ahlenius, Marilyn Akers, Pat Akers, Katie Amend, Marilyn Anderson, Ruth Askey, Cynthia Betty, Marjorie Biggs, Judy Blankman, Terry Blecher, Sharon Bonnell, Susan Brenner, Thelma Brenner, Julie Brown, Frances Budden, Peter Bunzick, Susan Chaires, Pamela Checkie, Aldeth Spence Christy, Marguerite Clair, May Cohen (mãe de Judy Chicago), Audrey Cowan, Joyce Cowan, Ruth Crane, Laura Dahlkamp, Lynn Dale, Holly Davis, Michelle Davis, Sandi Dawson, Ellen Dinerman, Jan Marie DuBois, Elizabeth Eakins, Laura Elkins, Marny Elliot, Kathy Erteman, Faye Evans, Peter Fieweger, Marianne Fowler, Cherié Frainé, Libby Frost, JoAnn Garcia, Diane Gelon, Ken Gilliam, Dorothy Goodwill, Winifred Grant, Estelle Greenblatt, Amanda Haas, Jan Hanson, Judy Hartle, Arla Hesterman, Robin Hill, Susan Hill, Shannon Hogan, Meredith Dalglish-Horton, A. Springer Hunt, Elaine Ireland, Ann Isolde, Anita Johnson, Lyn Jones, Nancy Jones, Sharon Kagan, Bonnie Keller, Cathryn Keller, David Kessenich, Judye Keyes, Mary Helen Krehbiel, Sherri Lederman, Julie Leigh, Ruth Leverton, Virginia Levie, Thea Litsios, C. Alec MacLean, Shelly Mark, Mary Markovski, Stephanie G. Martin, Sandra Marvel, Judith Mathieson, Laure McKinnon, Marie McMahon, Mary McNally, Susan McTigue, Amy Meadow, Chelsea Miller, Kathy Miller, Judy Mulford, Juliet Myers, Natalie Neith, Laura Nelson, L. A. Olsen, Logan Palmer, Anne Marie Pois, Dorothy Polin (sobrinha de Judy Chicago), Lynda Prater, Linda Preuss, Betsy Quayle, Rosemarie Radmaker, Charlotte Ranke, Rudi Richardson, Martie Rotchford, Roberta Rothman, Bergin Ruse, Karen Schmidt, Kathleen Schneider, Mary Lee Schoenbrun, Pauline Schwartz, Elfi Schwitkis, Manya Shapiro, Linda Shelp, Dee Shkolnick, Helene Simich, Louise Simpson, Leonard Skuro, Elsa Karen Spangenberg, Sarah Starr, Millie Stein, Catherine Stifter, Leslie Stone, Gent Sturgeon, Beth Thielen, Margaret Thomas, Sally Torrance, Kacy Treadway, Sally Turner, Karen Valentine, Betty Van Atta, Constance von Briesen, Audrey Wallace, Adrienne Weiss, Judith Wilson.

[6] CHICAGO, Judy. *The Dinner Party a symbol of our heritage*. Anchor Books, Garden City, New York. Edition 1979.

No início, a artista pensou em fazer uma instalação com cem retratos abstratos pintados à mão e pendurados na parede, homenageando diferentes figuras femininas. Posteriormente veio a ideia de colocar os pratos em uma mesa de jantar, como um meio de representação simbólica da exclusão de muitas mulheres na historia[7]. Chicago pensou em uma releitura da *Última Santa Ceia* sobre o ponto de vista da mulher que, através da historia, teria apenas se prestado a "preparar as refeições e colocar a mesa". Assim, da mesma forma que na Santa Ceia havia treze homens, a artista quis selecionar treze grandes mulheres, porém logo percebeu que esse número era insuficiente e que desta forma, poderia cometer certas injustiças. O problema foi resolvido com o uso da mesa triangular: os treze pratos foram multiplicados pelos três lados da mesa, tornando-se trinta e nove. Toda a parte do piso que sustentava a mesa foi composto por triângulos de porcelana esmaltada e em cada um deles, havia nomes de quase mil mulheres (exatamente novecentas e noventa e nove) que também relevância histórica - fosse mitológica, religiosa, artística, literária, musical, teatral, etc. Todos os pratos, talheres e copos foram eitos em porcelana esmaltada. Cada toalha de mesa, que compunha o jogo de pratos, talheres e copos, foi criada, tecida e bordada por membros de sua equipe.

Fig. 1 - Judy Chicago. The Dinner Party, 1974-79
Cerâmica, porcelana e tecido, 14.6 x 12.8 x .9 m
Doado por Elizabeth A. Sackler Center Foundation, Brooklyn Museum

[7] É como se pelo fato das artistas estarem representadas em um prato de jantar, elas poderiam ser ingeridas e, de certa forma, desaparecerem visualmente.

Seis bandeiras de tecido, penduradas em sequência, saúdam os visitantes de *The Dinner Party*. Desenhado por Chicago, as tapeçarias repetem as cores vermelha, preta e ouro associadas aos elementos da instalação e os motivos encontrados em todas as peças, como formas triangulares, florais e de borboletas. Elas foram tecidas na *Oficina de Tapeçaria San Francisco*, a primeira oficina na América a fornecer treinamento em Aubusson - técnica de tecelagem popular durante a Renascença, período onde as mulheres eram proibidas de trabalhar com esse tipo de tear. Os bordados nas bandeiras são uma série de frases com intuito de transmitir a visão de Chicago por um mundo mais equalizado, aquele em que a história e as perspectivas das mulheres fossem plenamente reconhecidos e integrados em todos os aspectos da civilização humana.

As divisões das três asas da mesa foram feitas cronologicamente para facilitar a leitura da obra. De um dos lados, podemos verificar a divisão que vai da Pré-história ao Império Romano, em seguida, temos mulheres que vão desde o início do Cristianismo à Reforma e, finalmente, mulheres da América à Revolução Feminista. A seguir listados estão os respectivos nomes e origens das trinta e nove mulheres homenageadas (CHICAGO, 1979):

Mesa I: da Pré-história ao império romano

1. Deusa Primordial

2. Deusas da Fertilidade

3.Ishtar (deusa Suméria da fertilidade e da primavera)

4. Kali (deusa hindú da energia vital)

5. Deusa Serpente (deus aminóica - 1600 a.C.)

6. Sophia (deusa grega da sabedoria 323 - 147 a.C.)

7. Amazonas (mitologia das mulheres guerreiras da Grécia Antiga)

8. Hatshepsut (faraó egípsia - 1479 a 1458 a.C.)

9. Judite (Deuterônimos - Velho testamento)

10. Safo (Grécia entre 630 e 612 - 570 a.C.)

11. Aspasia (Grécia 400 - 470 a.C.)

12. Boudica (Rainha celta - século V)

13. Hipátia de Alexandria (Grécia 370 – 415)

Mesa II: do início do cristianismo à reforma

14. Santa Marcella (Roma antiga 325 - 410)
15. Santa Brigite (Suécia 1303 –1373)
16. Teodora da Bizantina (Grécia 500 - 548)
17. Hrosvitha (Alemanha 935 - 1002)
18. Trotula de Salerno (Salerno século XI - XII)
19. Eleonor da Aquitaine (Aquitaine 1122 -1204)
20. Hildegard of Bingen (Alemanha 1098 -1179)
21. Petronilla de Meath (Circa 1300 -1324)
22. Christine de Pisan (Pisan 1363 - 1434)
23. Isabella d'Este (Itália 1474 - 1539)
24. Elizabeth I da Ingalterra (Iglaterra 1533 - 1603)
25. Artemisia Gentileschi(Itália 1593 - 1653)
26. Anna van Schurman(Alemanha 1607 - 1678)

Mesa III: da América à revolução Feminista

27. Anne Hutchinson(Inglaterra 1591 - 1643)
28. Sacajawea(Dakota 1788 - 1812)
29. Caroline Herschel(Alemanha 1750 - 1848)
30. Mary Wollstonecraft (Iglaterra 1759 - 1797)
31. Sojourner Truth(Nova York 1797 - 1883)
32. Susan B. Anthony(Massachusets 1820 - 1906)
33. Elizabeth Blackwell(Iglaterra 1821 - 1910)
34. Emily Dickinson(Massachusets 1830 - 1886)
35. Ethel Smyth(Iglaterra 1858 - 1944)
36. Margaret Sanger (Ohio 1876 - 1972)

37. Natalie Barney (Nova York 1879 - 1966)

38. Virginia Woolf (Inglaterra 1882 - 1941)

39. Georgia O'Keeffe (EUA 1887 - 1986) (figura – 80)

Segundo Toulze (2003) podemos entender que se por um lado a artista quis deflagrar o papel domestico designado às mulheres, no modo especial de uma mesa bem posta, com louças impecáveis, jogos de mesa bordados e tantos outros códigos deste universo domestico feminino, por outro lado, ela prestou uma impactante homenagem às mulheres de modo engajado. Sobre a *The Dinner Party*, Judy Chicago, certa vez declarou:

> Essas convidadas, mulheres reais ou deusas, estão colocadas juntas para cear e discutir, conversar. E, que nós escutemos o que elas têm a dizer, contemplemos a amplitude e beleza de nossa herança. Herança essa, que não temos tido oportunidade de conhecer. (CHICAGO Apud SENNA, 2007: p.38).

The Dinner Party sofreu muitas críticas ferrenhas com relação ao seu conteúdo declaradamente feminista. Não escapou nem mesmo das críticas de algumas teóricas feministas, as quais interpretaram a obra como uma diminuição do feminino e, portanto, contra as propostas dos movimentos feministas. Mas, contraditoriamente foi por essa razão que Judy conseguiu estabelecer- se no meio artístico e, inclusive, desenvolver uma carreira como professora engajada.

Após finalizar o trabalho com recursos financeiros próprios e algumas doações, Chicago foi à procura de museus que pudessem exibir e abrigar em definitivo a instalação. As dificuldades em expor uma obra que exibia formas vaginais, foram maiores do que a artista esperava: na década de 90 a instalação foi tema de discussões no Congresso norte-americano sobre suas características supostamente pornográficas e ultrajantes. Mesmo em meio às controvérsias, o trabalho passou por dezesseis instituições artísticas em seis países. Entretanto, apenas em 2007 a obra foi aceita em definitivo por uma instituição fazendo parte do acervo permanente do *Brooklin Museum*, em seu recém-criado *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*.

3. Conclusão

Com essa obra, Judy tinha como grande meta, ir contra o descaso e a supressão de inúmeras artistas pela historia da arte. A artista rompeu as barreiras da universalidade modernista e formalista não apenas por conta da sua temática, mas também por suas características técnicas, pois o fazer artesanal feminino foi enfatizado pela pintura em cerâmica e pelo bordado, técnicas estas desconsideradas como arte por estarem ligadas ao espaço dos afazeres domésticos. Somado ao tempo levado para que *The Dinner Party* encontrasse literalmente seu espaço, podemos considerar que esta seja uma obra símbolo das dificuldades e estratégias de inserção de diversas mulheres e suas produções no mundo das artes. Há de considerar também que grande parte do processo de criação e execução da obra ocorreu em equipe e, portanto, possui tanta relevância quanto seu resultado final da obra. Logo, Judy Chicago com esta grandiosa obra, revelou-se uma artista/educadora em amplo sentido: em atelier ao trabalhar em equipe e compartilhar sua criação e processos com outros artistas e, já com a obra finalizada, representar questões de relevância histórica no que tange o feminino na arte.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Flávia Leme de. *Mulheres recipientes:* recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita - UNESP - São Paulo: [s.n.], 2009. 340p.

BROOKLY MUSEUM. Elizabeth A. Sackler *Center for Feminist Art: The Dinner Party*. Disponível em: <http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/home.php>. Acesso em: 19/05/2014.

CHICAGO, Judy. *The Dinner Party a symbol of our heritage*. Anchor Books, Garden City, New York. Edition, 1979.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente – O Século XX* /Direção Georges Duby, Michelle Perrot; tradução portuguesa com revisão científica de Maria Helena da Cruz Coelho... [et al.]. Porto: Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1990-. nv. : il.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Oleira Ciumenta*; tradução de José António Braga Fernandes Dias. Lisboa: Edições 70, 1985.

SENNA, Nadia da Cruz. *Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX.* / Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - CAP/ECA/USP. São Paulo, 2007. 212 p. + anexos.

TOULZE, Marielle. *A influência dos feminismos em artistas da França e do Ultramar nos anos 70*. Labrys, estudos feministas, Número 3, janeiro / julho 2003. Tradução: Tania Navarro Swain. Disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/marielle1.htm> Acesso 24/04/2009.

Flavia Leme de Almeida
É artista/educadora, graduada em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho UNESP-SP, mestre em Artes Visuais e doutoranda em Artes Visuais na Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho UNESP-SP.

ARTE

MESA 13 – Espaços da Arte Contemporânea

Cíntia Maria da Silva
MEDIADOR CULTURAL: PROFISSIONALIZAÇÃO E PRECARIZAÇÃO DAS CONDIÇÕES DE TRABALHO

Luise Boeno Malmaceda
O PROJETO VARIABLE MEDIA E A EXTROVERSÃO DAS PRÁTICAS DE CONSERVAÇÃO DA ARTE DAS NOVAS MÍDIAS

Priscila Leonel
A CRIAÇÃO DO PROJETO 40 MUSEUS EM 40 SEMANAS

Bianca P. Zechinato; Carolina Suarez C. Velasquez Y Castro
TESSITURA CRIATIVA: O ARTISTA EDUCADOR COMO PROPOSITOR DE PROCESSOS

Celina Figueiredo Lage; Jade Liz de Oliveira França
A CURADORIA DE ARTE NO CIBERESPAÇO – CONCEITOS PRESENTES NA CONSTRUÇÃO DE UM MUSEU VIRTUAL

MEDIADOR CULTURAL:
PROFISSIONALIZAÇÃO E PRECARIZAÇÃO DAS CONDIÇÕES DE TRABALHO

Cintia Maria da Silva*
Instituto de Artes da UNESP – cintiamasil@gmail.com

RESUMO
Este trabalho tem por objetivo apresentar um breve panorama da pesquisa intitulada "Mediador Cultural: profissionalização e precarização das condições de trabalho", ainda em fase inicial, que pretende analisar como se dá o reconhecimento do mediador cultural e sua contribuição para a formação crítica do público atendido. A profissão não é regulamentada, não apresenta plano de carreira e as condições de trabalho são precarizadas. Acreditamos que muitos fatores relacionados ao não-reconhecimento deste profissional estejam vinculados à privatização da cultura e da educação, que tem como objetivos velados a doutrinação de mediadores culturais e público em geral para a permanência do status da classe dominante. A pesquisa tem como referencial teórico os pesquisadores da educação e da sociologia, Ana Mae Barbosa e Paulo Freire, Pierre Bourdieu e Ricardo Antunes, respectivamente.

PALAVRAS-CHAVE
Educação. Mediador cultural. Profissionalização. Precarização. Construção de conhecimento.

ABSTRACT
This work aims to present a brief overview of the research titled "Cultural Mediator: professionalization and precarization of working conditions", still at early stages. We intend to analyze how the cultural mediator is perceived, and his/her contribution to the critical education of the attended public. The profession is not regulated, it has no career plan, and working conditions are precarious. We believe that many factors related to the non-recognition of this professional are linked to the privatization of culture and education, which has the concealed goal of indoctrinating cultural mediators and the public at large to the permanence of the ruling class status. The research has as its theoretical references researchers of education and sociology, mainly Ana Mae Barbosa and Paulo Freire, Pierre Bourdieu and Ricardo Antunes, respectively.

KEYWORDS
Education; cultural mediator; professionalization; precarization; knowledge building.

1. Introdução

Este trabalho tem por objetivo apresentar um breve panorama da pesquisa intitulada "Mediador Cultural: profissionalização e precarização das condições de trabalho" que está sendo desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes, no Instituto de Artes da UNESP, ainda em fase inicial. O foco de interesse é investigar a questão da profissionalização e reconhecimento do mediador cultural

inserido no contexto da educação museal, e em que medida a precarização do trabalho interfere na qualidade das atividades realizadas por estes profissionais e na formação crítica do público atendido pelas instituições culturais.

Considerando as transformações ocorridas na profissão e seu contexto histórico, analisaremos como os diferentes tipos de regime de contratação (estágio, regime CLT e Recibo de Pagamento Autônomo – RPA) impedem ou dificultam o crescimento profissional, a formação e permanência dos mediadores culturais na atividade educativa.

Há, na mediação cultural, uma clara contradição: contrata-se pesquisadores críticos e qualificados com transmissores de conhecimentos consolidados por terceiros. Apontaremos nossa compreensão sobre mediação cultural, seu papel na educação e na construção de conhecimento, e também sua contribuição na formação do sujeito crítico e reflexivo, qualificado para transformar sua realidade e sociedade.

Essa investigação apresenta reflexões, questionamentos e nossa perspectiva sobre educação, formação e prática do mediador cultural. A fundamentação teórica está baseada na obra de Paulo Freire, Ana Mae Barbosa, Pierre Bourdieu e Ricardo Antunes.

2. O surgimento do trabalho: de 1940 a 1980

No fim da década de 1940 e início de 1950 temos um marco inicial para a profissão do mediador cultural, na cidade de São Paulo, devido a inauguração de dois grandes museus de arte e da instituição da primeira Bienal.

Em 1947 é fundado o Museu de Arte de São Paulo (MASP[1]), por iniciativa de Assis Chateaubriand, ocupando uma sala dos Diários Associados, situado na rua Sete de Abril, no centro da cidade de São Paulo. Em 1968, o acervo é transferido para o novo (e atual) endereço do museu, localizado na Avenida Paulista, ocupando o famoso edifício projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi. Em 1948, um ano após a inauguração do MASP, o casal Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado funda o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP[2]) também inicialmente situado na

[1] http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_historico.php
[2] http://mam.org.br/institucional/

rua Sete de Abril, transferindo-se em 1963 para o Parque do Ibirapuera, ocupando o atual prédio, vinte anos após sua inauguração, em 1968. Também por iniciativa do mesmo casal de mecenas, Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado, a primeira Bienal Internacional de Artes de São Paulo[3] realiza-se em 1951, no Parque Trianon, atualmente ocupado pelo MASP, transferindo seu endereço para o atual prédio, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo (também conhecido como Pavilhão da Bienal), projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, localizado no Parque do Ibirapuera, ao lado do MAM-SP. Em sua sétima edição (1962), é criada a Fundação Bienal de São Paulo.

Mas de que adiantava a fundação destes novos e modernos equipamentos culturais destinados a arte da mais alta qualidade, se a população não tinha ferramentas para compreender as obras ali expostas? Deu-se início aos primeiros cursos de formação de monitores da cidade de São Paulo. A ideia era tornar estudantes de arte em especialistas de algumas obras ou salas expositivas, para que pudessem transmitir todo seu vasto conhecimento cultural e artístico ao público visitante. É importante se dar conta de que a educação era transmissora - o professor que sabia tudo palestrava ao aluno que nada sabia e, portanto, ouvia. Para compreender a fundação desses museus, é importante observar o contexto histórico, de efervescência econômica, política e social que viviam os brasileiros à época.

Em linhas gerais, saímos de um sistema econômico liberal, passando para uma maior interferência do Estado, que se fez mais presente no desenvolvimento econômico, industrial e social do país. Na esfera política, esse período foi marcado por dois duros golpes de estado. O primeiro golpe, o Estado Novo (1937-45), foi instituído pelo presidente Getúlio Vargas que investiu no desenvolvimento de empresas estatais (como a Companhia Vale do Rio Doce). A Consolidação das Leis do Trabalho (CLT, de 1943) garantiu direitos trabalhistas, regulamentando a carteira de trabalho, salário mínimo, descanso semanal remunerado, jornada diária de trabalho, etc. O Brasil passou por um curto processo de redemocratização (1945-64), mas de intensa transformação de infra-estrutura e desenvolvimentista – a criação da Petrobrás e construção de Brasília, por exemplo. Cabe notar que foi durante este período, entre duas ditaduras políticas, que Chateaubriand e Matarazzo fundaram o MASP e o MAM-SP, respectivamente. Em 1964 o poder foi tomado

[3] http://www.bienal.org.br/bienal.php

pelos militares com o apoio da sociedade civil. A Ditadura Civil-Militar durou vinte e um anos (1964-85) e transformou a realidade política, econômica, social e educacional do país. Perseguições políticas, repressão, torturas, "desaparecimentos" e mortes evidenciaram o cerceamento das liberdades individuais, traduzido na promulgação dos Atos Inconstitucionais. O "milagre econômico" fez o país crescer economicamente trazendo grandes indústrias, aumentando a taxa de emprego, de lucros, acumulação financeira e concentração de renda – à base do arrocho salarial e do aumento da desigualdade social e da dívida externa. A saga desenvolvimentista investiu fortemente nas empresas estatais (siderurgia, energia, petroquímica) e construiu "obras faraônicas": estrada Transamazônica, ponte Rio-Niterói, hidrelétrica de Itaipu.

É importante considerar toda essa ebulição política e econômica para começar a compreender e mapear a necessidade da figura do mediador cultural em exposições de arte. Podemos afirmar que as primeiras ações educativas (monitorias) integraram o panorama educacional dos museus desde o final da década de 1940 – e a presença do "monitor" surge neste período. Cabe entender quais as intenções ideológicas e políticas por trás da construção da necessidade deste profissional.

3. As mudanças ocorridas no trabalho: de 1990 a 2015

A partir da década de 1990 é possível notar algumas mudanças ocorridas na apresentação, divulgação e promoção das exposições de arte. São as chamadas "megaexposições". Essas grandes exposições são montadas na cidade de São Paulo – mas não só aqui –, tais como: Brasil+500, no Parque do Ibirapuera/2000; Rodin, na Pinacoteca do Estado de São Paulo/2001; Picasso, no MASP/1999 e no Pavilhão da Oca/2004. Para garantir que grandes nomes de artistas renomados e obras consagradas pudessem circular pelos seus corredores, museus e instituições culturais passaram a contar com a contribuição financeira de grandes empresas e bancos. Os novos mecenas das artes, assim como os do passado, não patrocinavam arte e cultura por simples generosidade ou filantropia (a síndrome de Robin Hood). As grandes empresas e instituições financeiras, utilizavam (e ainda utilizam) os incentivos fiscais para apadrinhar grandes exposições – e, em contrapartida, vincular e promover a marca da empresa, gerando mais rentabilidade.

Essas grandes exposições causaram frisson nas cidades por onde passaram, aumentando expressivamente a rota de circulação simbólica das artes visuais. Muitas pessoas se disponibilizaram a fazer o que não era habitual: ir até museus e instituições culturais contemplar as obras dos grandes mestres (ainda que esse contato não tenha transformado a maneira de perceber e se relacionar com a arte). Também data desta época o inchaço numérico das visitas escolares, que começaram a inflar as estatísticas de visitação. Diante da eloquência e grandiosidade dessas exposições, se fez necessário investir na contratação (e, consequentemente, na formação) dos profissionais que atenderiam o grande público – afinal, estes também fariam parte do marketing realizado pelas empresas. Assim, a importância da presença da figura do mediador cultural neste período histórico foi atender o grande volume de pessoas que frequentavam essas exposições. Contudo, se quando da fundação do MASP e MAM, este profissional estava sendo forjado pela elite paulista detentora da cultura, com o passar dos anos os próprios mediadores culturais foram se formando, aprimorando suas reflexões e qualificando seus posicionamentos político-ideológicos.

O contexto deste período histórico responde claramente o motivo destas mudanças. O cenário político brasileiro era de intensa transformação: o processo de redemocratização do Brasil se iniciou em 1985, mas só se consolidou efetivamente com a promulgação da Constituição Federal de 1988. O primeiro presidente eleito pelo voto popular, Fernando Collor de Mello, assumiu o poder em 1990 e, diante de graves denúncias de corrupção, renunciou à presidência da república (o que não evitou seu impeachment). Se Collor deu início ao processo de privatização no Brasil, foi pelas mãos do presidente Fernando Henrique Cardoso, em seu primeiro mandato (1994-97), que o Neoliberalismo se consolidou como sistema econômico no país. Além das privatizações de empresas estatais (por exemplo, a Vale do Rio Doce, a Telebrás e a Eletropaulo), também é notório o crescimento da privatização da cultura (WU, 2006), claramente estimulada por meio de: a) leis de incentivo fiscal: renúncia fiscal à contribuintes do Imposto de Renda (IR) que queiram financiar projetos culturais, por meio de doação ou patrocínio; b) criação das Organizações Sociais[4] (OSs): entidades da sociedade civil sem fins lucrativos, passam a administrar

[4] http://www.transparencia.sp.gov.br/organizacoes.html

equipamentos públicos de arte e cultura (museus, bibliotecas, teatros) por meio de contrato de gestão firmado com a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

4. Profissionalização e Precarização das condições de trabalho

Diante destas perspectivas políticas e sociais, como se deu a transformação da profissão? Ao que tudo indica, a primeira geração de educadores que se consolidou na área, passou a coordenar as equipes posteriores de mediadores culturais. Estes antigos "monitores" trouxeram à discussão, teóricos e pesquisadores internacionais para repensar as práticas educativas da educação não-formal no contexto brasileiro. Contudo, o fato destes atuais coordenadores trazerem outras perspectivas e compreensões sobre o que é o trabalho de mediação cultural, a precarização das condições de trabalho (ANTUNES, 2005; 2009; 2013; 2014) ainda é uma realidade. Reconhecer os mecanismos de dominação velados pela precarização do trabalho é um passo para compreender a importância deste trabalhador e sua contribuição para a formação de sujeitos críticos e emancipados.

Como o mediador cultural não é um profissional regulamentado pelo Ministério do Trabalho e Emprego (MTE), é mais fácil manter o trabalho precarizado. É comum encontrarmos estudantes contratados como estagiários para exercerem a função do mediador cultural, assim como os contratos terceirizados por empresas especializadas na seleção e formação de mediadores culturais – quase sempre geridas por antigos mediadores culturais. Geralmente, paga-se salários abaixo das qualificações exigidas, os contratos de caráter temporário impossibilitam o gozo de férias remuneradas e o acesso ao 13º salário. Muitas vezes não se tem acesso nem ao vale-transporte ou vale-alimentação. Adoecer é sempre uma preocupação, já que não há assistência médica.

Para confirmar estas informações, propomos o levantamento da *morfologia do trabalho* (ANTUNES, 2005) do mediador cultural para mapear as condições de trabalho deste profissional. Este mapeamento será realizado por meio de questionário online disponibilizado via internet e respondido anonimamente pelos mediadores participantes, oferecendo dados quantitativos para traçarmos um novo perfil do mediador (ALENCAR, 2008). Apresentaremos o resultado da média deste levantamento: remuneração, horas diárias de trabalho, condições e salubridade do espaço físico, acesso a benefícios, tempo de atuação na área, quantidade de grupos atendidos, quantidade de pessoas por grupo, entre outros. Pretendemos utilizar os

dados colhidos como referência para comparar o distanciamento entre discurso institucional e prática institucionalizada.

No discurso institucional, a mediação cultural é valorizada e respeitada, os mediadores culturais são “peças” fundamentais para o bom “aproveitamento” do público – a missão e valores das empresas são humanizados e solidários. Na prática institucional, os mediadores culturais são considerados transportes passivos do conhecimento curatorial e têm seu trabalho precarizado (baixos salários, ausência de benefícios e direitos trabalhistas, acúmulo de funções, terceirizações). Eis o paradoxo:

a) dos requisitos: pesquisador curioso, sujeito crítico, de espírito inquieto e criativo.
b) das atribuições: reprodutor de conhecimento de terceiros, boa memória.

Partindo da contradição institucional entre as exigências contratuais e da prática requerida, percebemos uma grande lacuna a ser investigada. Qual o real reconhecimento e compreensão que administradores dos equipamentos culturais fazem do papel do mediador cultural? Se estes gestores experimentassem a mediação cultural tal como se propõe aos grupos escolares, mudariam o discurso? Por que exigem pesquisadores (na teoria) se o que anseiam destes profissionais é a simples reprodução de conhecimentos consolidados? De que maneira teoria e prática se dissociam nas ações educativas? Por que precarizar as condições de trabalho do profissional responsável pelo contato direto com o público? Acreditamos que estas questões sejam respondidas a partir da análise do estudo de caso (ANDRÉ, 2008) de instituições museais administradas por OSs e responsáveis por espaços culturais pertencentes ao Estado de São Paulo. Realizaremos entrevistas semiestruturadas (SZYMANSKI, 2011) com os gestores das instituições selecionadas.

5. Mediação cultural e a construção de conhecimento

Para iniciar este tópico, é importante ratificar nossa perspectiva educativa do que consideramos ser os pressupostos sobre a prática de mediação cultural, e quais as qualidades e saberes que julgamos fundamentais para um mediador cultural. Se em seu surgimento este profissional era formado para proferir boas palestras sobre interpretações e afirmações dos significados estabelecidos pelas sumidades intelectuais, essa concepção de trabalho se adaptou às transformações sofridas pela

sociedade. Atualmente, concebemos esse profissional como sujeito ativo na construção de conhecimentos, e não mais um mero transmissor dos saberes consolidados. A mediação cultural é um encontro entre pessoas que estão dispostas ao diálogo, já compreendemos de antemão que não há discurso pronto que caiba em uma conversa, em uma troca de experiências, em percepções compartilhadas (LARROSA, 2011).

As qualidades deste profissional aparecem primeiro em sua formação. Esta se dá ao longo de sua trajetória – no curso superior, nas instituições culturais, com as equipes de trabalho e os muitos grupos atendidos. Só investigando e refletindo sobre a própria experiência é possível a este profissional perceber se o que está no (seu) caminho certo, se está, ou não, realizando bem seu trabalho com o público. A formação acontece tanto na ausência de condições mínimas de trabalho (que forçam a procura de caminhos e possibilidades educativas), como trabalhando em ambientes produtivos e criativos, com pessoas preocupadas com suas ações e que demonstram um grande respeito ao público atendido. Assim, o mediador cultural vai forjando a cada dia, a cada visita educativa realizada, o profissional que gostaria de ser.

A educação não-formal realizada no contexto museal (MARANDINO, 2008; MARTINS, 2003; MARTINS, 2013) é aberta e flexível, mas apresenta duas características que se afetam mutuamente, interferindo na qualidade da atividade educativa proposta e dificultando o trabalho do mediador: o pouco tempo dado ao diálogo (apenas uma hora e meia de duração de visita para ouvir os participantes, contextualizar suas falas perante a obra e construir novos conhecimentos), e a descontinuidade do trabalho de construção do conhecimento. O que podemos esperar de um trabalho onde a continuidade não é esperada? Como contribuir na formação do sujeito em um único encontro de pouco mais de uma hora?

É necessário que este profissional tenha claro que nós, seres humanos, somos sujeitos históricos, inacabados e inconclusos, e que a história se constrói com a mediação e interação humana. Assim como o mundo, estamos em constante processo de transformação, e cabe a cada um de nós contribuir para a construção do que virá a se tornar realidade. Desta forma, compreendendo a necessidade de construir nossas histórias coletivamente, o mediador cultural conseguirá propor ao público que seu papel não é reproduzir significados oficiais, senão potencializar a

relação entre espectador e bens culturais, na intenção de ampliar horizontes perceptivos, aprofundar olhares e leituras de imagem e criar novas possibilidades de compreensão. Sob esta perspectiva, é imprescindível que cada indivíduo possa observar, perceber e questionar o mundo de modo reflexivo e indagador. Se o ser humano nasceu para *ser mais* (FREIRE, 2013), cabe a todos a tarefa da criticidade na educação. Esse ponto é de fundamental importância para que o mediador cultural compreenda que seu papel não é transmitir conhecimento, mas sim, criar condições para a aprendizagem.

Também é importante ao mediador cultural reconhecer e respeitar os saberes que o público traz consigo. O que chamamos de repertório deve ser utilizado pelo mediador com um instrumento para romper hierarquias de saberes entre professores e alunos. Se partimos do princípio que o indivíduo possui muitas experiências acumuladas ao longo de sua trajetória de vida, torna-se clara a ideia de que, cada qual a seu modo, todos possuímos inteligências diversas e dignas de valoração. Saber respeitar os conhecimentos do outro é imprescindível para contribuir no processo de emancipação dos sujeitos. É preciso saber ouvir, respeitar e valorizar o conhecimento alheio – o que não significa dizer que o conhecimento trazido pelo outro, portador de sua história e identidade, seja recebido como verdade absoluta, impassível de discussão, problematização, de diálogo.

Do mediador cultural espera-se uma sensibilidade ímpar, que saiba colocar em relação ao repertório do grupo: a exposição, as obras e os artistas, o seu próprio repertório e do mundo (MARTINS, 2003); deve ser comunicativo, se fazer entender; saber ouvir e trabalhar em equipe; saber respeitar e se fazer respeitado. O mediador precisa ser um pesquisador nato, um curioso que se realiza nas investigações do todo e das partes, do geral e do detalhe; tem que ser provocador e saber aguçar a curiosidade e vontade de aprender do outro. Deve ser um bom leitor de imagem e conseguir atiçar o olhar investigativo e reflexivo do público que, assim como um arqueólogo, vai cavar a terra atrás de indícios e respostas. Mas não de qualquer jeito: a investigação deve ser cuidadosa, pois dali pode surgir uma preciosidade – ou não. É preciso, inclusive, saber lidar com os não-achados.

Se propomos uma educação para a transformação do indivíduo e da sociedade, é de extrema contribuição nos apoiar nas ideias do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2007, 2008) em sua vasta pesquisa para esclarecer os

mecanismos de dominação e manutenção das desigualdades sociais. Bourdieu analisa a hierarquia da estrutura social que confere poder e privilégios para apenas poucos indivíduos. Esses privilégios são determinados pelo que Bourdieu chamou: *capital econômico* (relações materiais: renda, salários, imóveis), *capital cultural* (relações de escolarização: conhecimento reconhecido pelos estudos, diplomas e títulos), *capital social* (relações sociais: meio social, amizades, vínculos) e *capital simbólico* (relações de status: prestígio, honra, fama). Partindo desse enfoque, é possível refletir sobre o público atendido nos museus e potencializar sua participação e sentimento de pertença.

Nossa perspectiva se baseia, assim, na educação construtivista, os sujeitos do diálogo são responsáveis pela própria aprendizagem. Para embasar conceitualmente o que consideramos educação para a formação de sujeitos críticos e emancipados, capazes de transformar a sociedade, usaremos a obra de pedagogo Paulo Freire (2013; 2013a) e sua noção de educação como prática da liberdade, do filósofo francês Jaques Rancière (2002) e suas ideias de igualdade de inteligência. Pierre Bourdieu (2007; 2008) nos apresenta os capitais sociais e como estes agem no sujeito. Ana Mae Barbosa (2009, 2010) e sua Abordagem Triangular demonstra um caminho possível de ler, contextualizar e criar imagens, um ciclo de aprendizado sem hierarquias, fecundo e potente de se relacionar com a arte.

6. Considerações Finais

Com a contextualização acima desenvolvida, e detectada a lacuna existente entre os discursos institucionais e o real reconhecimento do trabalho do mediador cultural, concluímos que a densidade do trabalho do mediador cultural não é compreendida pelo público em geral, mas confundida com a superficialidade de um transmissor de conhecimentos consolidados por terceiros, sejam artistas, críticos e historiadores de arte ou curadores. É necessário apresentar com clareza a formação desse profissional, e os recursos utilizados para diminuir a distância entre a visita ideal e a visita possível, que se apresentam como desafios encontrados no encontro com o público.

Contudo, é imprescindível investigar a compreensão que administradores da arte e da cultura formaram em relação ao trabalho da mediação cultural, verificando quais suas intenções com a contratação destes profissionais. Acreditamos que a

precarização das condições de trabalho possa apontar para questões mais graves sobre a privatização da cultura e da educação, e necessita de mais pesquisa e questionamento.

Afirmamos a relevância desta pesquisa para o reconhecimento da importância do trabalho desse profissional. Dessa maneira, pretendemos contribuir com a investigação de como e em que medida a mediação cultural contribui para a construção de conhecimento e formação de sujeitos emancipados, bem como para o fortalecimento da profissionalização e reconhecimento do mediador cultural.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. *Estudo de caso em pesquisa e avaliação educacional*. 3ª ed. Brasília: Liber Livro Editora, 2008.

ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho* - Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. 2° ed. rev. e ampl. São Paulo: Boitempo, 2009.

ANTUNES, Ricardo (org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil II.* São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil III*. São Paulo: Boitempo, 2014.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da (orgs.). *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. 3ª ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte*: os museus de arte na Europa e seu público. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. 12ª ed. São Paulo: Editoria Perspectiva, 1995.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 47ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. 54ª ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013a.

MARANDINO, Martha (org.). *Educação em Museus: a mediação em foco*. São Paulo: Geenf/FEUSP, 2008. Disponível em: <http://www.geenf.fe.usp.br/publica.php>. Acesso em 30 mar. 2014.

MARTINS, Luciana Conrado (org.). Que público é esse? formação de públicos de museus e centros culturais. Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Programa de Ação Cultural, 2013. Disponível em:

<http://percebeeduca.com.br/wpcontent/uploads/2013/05/Guia_%C6%92_verde_simples.pdf>. Acesso em 21 set. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*: Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SZYMANSKI, Heloísa (org.), ALMEIDA, Laurinda Ramalho de, PRANDINI, Regina Célia Almeida Rego. *A entrevista na educação: a prática reflexiva*. 4ª ed. Brasília: Liber Livro Editora, 2011.

WU, Chi-Tao. *Privatização da Cultura*: a intervenção corporativa na arte desde os anos 80.São Paulo: Boitempo, 2006.

Capítulos

ANTUNES, Ricardo. A nova morfologia do trabalho: e o desenho multifacetado das ações coletivas. In: *O caracol e sua concha: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LARROSA, Jorge Bondía. Dar a palavra. Notas para uma dialógica da transmissão. In: *Habitantes de Babel*: Políticas e Poéticas da diferença. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MARTINS, Mirian Celeste. Conceitos e terminologia. Aquecendo uma transforma-ação: atitudes e valores no ensino de arte. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Inquietações e mudanças no ensino de arte*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2003. p. 49-60.

Dissertações ou Teses

ALENCAR, Valéria Peixoto de. *O mediador cultural*: considerações sobre a formação e profissionalização de educadores de museus e exposições de arte. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes/UNESP, São Paulo, 2008.

Cintia Maria da Silva

Mestranda em Artes, na linha de pesquisa *Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural*, pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", sob orientação da Profª Dra. Rejane Galvão Coutinho. Possui sete anos de experiência em mediação cultural, prestando serviços a diversas instituições culturais.

O PROJETO VARIABLE MEDIA E A EXTROVERSÃO DAS PRÁTICAS DE CONSERVAÇÃO DA ARTE DAS NOVAS MÍDIAS

Luise Boeno Malmaceda
Universidade de São Paulo – lu.malmaceda@gmail.com

RESUMO
O artigo se dedica ao estudo de iniciativa institucional que revela os processos internos de conservação e preservação de trabalhos de arte contemporânea processuais, com especial atenção às linguagens da arte eletrônica e digital. Concebida pelo museu Guggenheim de Nova York, a *Variable Media* foi um projeto de pesquisa realizado entre 2001 e 2003 sob coordenação de Jon Ippolito e Alain Depocas. A estratégia ficou conhecida por sua proposta museológica inteiramente nova, focada em definir níveis aceitáveis de mudança para obras de arte contemporânea de materialidade instável, que resultou em exposição no próprio museu, intitulada *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice* (2004). Para a exposição, os curadores trabalharam na concepção de obras emuladas, que exibiram as "prováveis" aparências futuras das mesmas, considerando que o equipamento original que as compõe estaria suscetível à obsolescência, sob o risco de perder-se em tempo breve.

PALAVRAS-CHAVE
Variable Media, Conservação, Novas Mídias, Seeing Double.

ABSTRACT
This article is dedicated to the study of an institutional initiative that reveals the internal processes of conservation and preservation of procedural works of contemporary art, with special attention to the languages of electronic and digital art. Conceived by the Guggenheim Museum in New York, Variable Media was a research project conducted between 2001 and 2003 coordinated by Jon Ippolito and Alain Depocas. The strategy became known for its brand new museological proposal, focused on defining acceptable levels of change for contemporary art works of unstable materiality, which resulted in the museum's own exhibition the following year, entitled Seeing Double: Emulation in Theory and Practice (2004). For the exhibition, the museum's curators worked in the design of emulated works, which exhibited their "probable" future appearances, taking into account that their original compositional equipments would be susceptible to obsolecense, risking being lost soon.

KEYWORDS
Variable Media, Conservation, New Media, Seeing Double.

Like a shark, a new media artwork must keep moving to survive.[1]

(IPPOLITO, 2008: 106)

[1] Como um tubarão, um trabalho de arte em novas mídias deve continuar se movendo para sobreviver. (Tradução da autora)

1. Da arte contemporânea às novas mídias: a necessidade de novas metodologias

Se dedicarmos uma pequena medida de tempo ao estudo da preservação da arte contemporânea, notamos que uma nuvem de incertezas imediatamente cerca o nosso caminho, levantando questões que abarcam os campos das práticas museológicas, da teoria e da filosofia da arte. O que preservar e como preservar estão entre as primeiras e mais objetivas questões acerca da manutenção da memória da arte de qualquer tempo e contexto, pois se dirigem aos aspectos materiais e técnicos de um objeto, o cerne da conservação até a modernidade.

Todavia, podemos citar entre as tendências da arte contemporânea a reivindicação por novos territórios de criação artística, a diminuição das fronteiras entre arte e vida, e a expansão dos conceitos de obra e da própria arte, ou seja, um foco maior no projeto, no processo e na ideia do que no objeto artístico em si. Se é possível uma definição de arte contemporânea, ela certamente está atrelada a uma liberdade de criação, e como consequência vemos formas de arte que expõem processos individuais, com ferramentas e símbolos criados pelos artistas. Esse universo de individualidades significa uma convivência de instalações monumentais com objetos que se constituem como gestos quase sem rastros físicos, de obras que falam criticamente de problemas sociais e outras de experimentalismos formais, de propostas que envolvem o espaço expositivo e outras que necessitam de sistemas de distribuição e exibição que estão além da instituição.

A profusão de singularidades e meios faz com que museus de arte contemporânea flertem tanto ou mais com os gabinetes de curiosidades renascentistas, quanto com os museus republicanos do século XIX, em termos de coleção. Não seria de impressionar uma determinada instituição conter em seu acervo hoje um tubarão suspenso em uma base de formol de Damien Hirst, uma videoescultura com televisores de tubo de Nam June Paik, e um terno de feltro de Joseph Beuys.

Assim, a arte contemporânea expõe uma convivência vital de produções diversas que exigem novas estratégias e métodos de exposição e acervo, e impõem desafios teóricos e filosóficos em relação ao entendimento de arte como objeto etéreo e aurático, definido em acervos por lugares e categorias bem estabelecidas. Segundo Catherine Millet, arte que os conservadores de museus justamente

designam como contemporânea é a arte que, pela natureza e processos, os obriga a modificar o seu papel e seu modo de trabalho. (MILLET, 2007: 164)

O que a arte desafia, especialmente, são os valores da conservação, centrados no compromisso com o prolongamento da vida física dos objetos frente às inevitáveis mudanças do tempo. Os conflitos assinalados na relação entre conservação e arte contemporânea se dão no momento em que artistas se posicionam contra a doutrina do eterno: experiência, processo e conceito como valores centrais antes de sua manifestação material provocam diretamente os códigos de ética e padrões das práticas desses profissionais.

Dentre a já descrita profusão de formas, meios e práticas da arte contemporânea, se encontram as experimentações com os meios de comunicação de massa e com os novos recursos eletrônicos e digitais, que serão aqui debatidas. Essas apropriações aproximam a arte de outros domínios da sociedade, em especial da indústria tecnológica, que opera por uma lógica oposta à do museu, fabricando produtos de materialidade dinâmica e temporal. O caráter processual, mutável e instável das mídias tecnológicas requer das instituições novas abordagens em termos de exposição, colecionamento e conservação, que se dediquem principalmente a refletir sobre um novo entendimento de materialidade e do que pode ser considerado como “obra de arte”.

A arte das novas mídias, tradução literal do termo *new media art*, pode atender por diversos nomes, entre eles arte e tecnologia, arte eletrônica, arte digital, arte cibernética. Nenhum termo até hoje conseguiu dar conta da complexidade dessa produção, e suas definições continuam sendo terrenos movediços para historiadores e pesquisadores, pois como coloca Michael Rush, “embora o uso de novos meios de expressão em arte tenha realmente sua história, não é fácil de traçá-la, principalmente porque está em constante desenvolvimento”. (RUSH, 2006: 03)

As novas mídias emergem em meio à natureza experimental do período dos anos 1960-1970, como reflexo da experiência contemporânea. Essa nova forma de arte incorpora elementos tecnológicos na criação de trabalhos que direcionam e aproximam a arte de campos de conhecimentos técnicos e científicos, podendo envolver fotografia, filme, vídeo, realidade virtual, áudio, a rede, e até mesmo áreas

da ciência como a genética. Dessa forma, a produção em novas mídias é compreendida não somente pelo ponto de vista estético, mas também pelo ponto de vista técnico, pois se desenvolve pela história geral da arte e pela história específica de seu meio, uma vez que envolve equipamentos e recursos bastante diferentes dos materiais e técnicas tradicionalmente ligados às práticas artísticas. Os suportes tecnológicos, de caráter transitório – que respondem a demanda de um mercado que incita a constante necessidade de bens de consumo – estão presentes nesses trabalhos de forma intrínseca, pois ainda que as características processuais e imateriais da arte contemporânea ressoem em tais poéticas, eles dependem de equipamentos físicos e componentes materiais que os tornem acessíveis.

Devido a esses fatores, quando uma obra adentra uma coleção, é preciso ter em mente os processos de transformação a qual está sujeita. Obras em novas mídias não são objetos únicos e estáticos, mas uma combinação de componentes instáveis que, em conjunto, possibilitam a experiência. A acelerada sobreposição tecnológica exige de conservadores, colecionadores e curadores, uma urgente discussão sobre migração de dados, emulação e atualização dos dados e dos equipamentos que compõem uma obra. Nesse sentido, a tarefa mais desafiadora para os restauradores parece ser a de construir respostas em cima de incertezas: definir as melhores condições de preservação em um ambiente tecnológico dinâmico e mutável. Sobre essa dinamicidade de preservação, o curador Rudolf Frieling é categórico em postular que aqueles que optarem por uma visão histórica de preservação do vídeo, tentando manter-se próximo a uma visão de “originalidade”, certamente assumirão o risco de que boa parte do que está sendo produzido seja perdido.

> A videoarte está confrontando historiadores e estetas com dois aspectos centrais da arte do século XX: variabilidade e desempenho. Ainda assim, postular instruções concretas para arquivistas e restauradores dentro da estrutura de uma construção aberta como essa requer que se revelem mecanismos de tomada de decisão de uma política de arquivos que seja agressiva, que se questione e que pense em termos de alternativas. Enfim, aqueles que insistem em uma configuração histórica de apresentação e arquivamento ficarão parados lá, com apenas algumas obras de arte analógicas reconstruídas sem falhas. Uma grande parte de nosso patrimônio cultural terá sido perdida”. (FRIELING, 2007: 216)

O processo de institucionalização da arte das novas mídias depende, portanto, da construção de metodologias apropriadas que lidem com a natureza dinâmica dessa produção, pois a conservação dessas obras é compatível com a complexidade de sua exibição, produção e arquivamento. Ainda assim, alguns museus continuam argumentando que, para preservar a arte das novas mídias deveríamos colecionar os equipamentos "autênticos" para exibi-las em suas formas originais. Essa estratégia nega a variabilidade inerente da arte das novas mídias, ou ao menos lança forças para o paradigma da autenticidade da criação artística, na crença de que todo o trabalho retém uma determinada aura – emprestando conceitos de pureza e imutabilidade antes utilizados para validar obras de arte modernas, em especial à pintura.

2. O projeto Variable Media

Desde os anos 1990, simpósios e palestras discutem os desafios de preservação da arte contemporânea. As questões que envolvem a preservação dessa produção são tão diversas e abrangem tantas outras disciplinas, que dificilmente uma instituição conseguirá estabelecer um novo modo de trabalho de forma independente. Esses esforços precisam ser, e em certa medida, estão sendo discutidos em colaboração. Uma iniciativa que merece destaque é o Simpósio *Modern Art: Who Cares?*, organizado pelo Institute for Cultural Heritage, de Amsterdam, em 1997, pois deu origem ao INCCA (*International Network for the Conservation of Contemporary Art*), uma rede voltada para profissionais das áreas da conservação, curadoria, ciência, história, crítica e outros. Em sua plataforma *online*, o INCCA dá acesso a atividades internas de museus, como informações não publicadas sobre obras e artistas, bem como entrevistas, instruções de instalações e dados sobre condições de trabalhos. Desde 1999, ano de sua fundação, a rede já cresceu de 23 para 800 membros de 500 diferentes organizações em 55 países.

Outra iniciativa multi-institucional que dá visibilidade aos desafios museológicos de preservação da arte contemporânea é a Variable Media Network, um dos mais relevantes e radicais estudos já concebidos. Voltada para a estruturação de uma nova metodologia de trabalho, a Variable Media Network foi coordenada pelo museu Solomon R. Guggenheim, de Nova York, e criada em parceria com a Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology. O

projeto, originalmente pensado pelo Diretor Associado de Arte e Mídia do Guggenheim, Jon Ippolito, iniciou em 2003, e se desenvolveu através de uma vontade coletiva de concepção de uma nova estratégia de conservação para trabalhos processuais, performáticos e baseados no tempo pertencentes a coleções permanentes. A Variable Media compreende hoje um grupo de instituições internacionais que incluem a University of Maine, o Berkley Art Museum/Pacific Archives, o Franklin Furnace, e o Rhizome.org.

Segundo Ippolito, a motivação para pensar em alternativas de preservação para a arte contemporânea surgiu quando o museu Guggenheim precisou restaurar um trabalho do artista Dan Flavin (1933 – 1996), expoente do Minimalismo. Flavin ficou conhecido por suas instalações de luz feitas entre 1960 a 1990, que consistiam em nada mais do que luminárias fluorescentes compradas em lojas, dispostas nas paredes do espaço expositivo, criando efeitos ópticos que transformam a cor do ambiente. Assim como outros artistas categorizados como minimalistas, a utilização de objetos industriais, manufaturados e a produção seriada eram critérios buscados em seus trabalhos.

Quando Giuseppe Panza di Biumo, o primeiro grande colecionador dos artistas minimalistas, adquiriu as primeiras obras de Dan Flavin, ele não saiu de seu estúdio com as obras debaixo dos braços, mas com um certificado de autenticidade assinado pelo artista, acompanhado de um projeto simples que descrevia como reconstruir os trabalhos a partir de peças elétricas padrão (IPPOLITO, 2014: 32). A abordagem concebida pelo artista não só facilitava a manutenção do seu trabalho em acervo, como facilitava sua itinerância e empréstimo, considerando que seria necessário enviar somente uma cópia do projeto para a instituição que o desejasse expor, e encarregá-la de produzir a obra a partir de suas conveniências. Sendo a luz a matéria da obra de Flavin – que utilizava lâmpadas comuns, facilmente encontradas em qualquer loja de iluminação ou mesmo de materiais de construção – não eram relevantes os aspectos de unicidade, originalidade e autenticidade em suas criações, até mesmo porque os produtos elétricos utilizados tinham como característica inerente sua breve duração.

Apesar de potencialmente simples sob o ponto de vista da preservação, as obras de Flavin se tornaram um problema para diversos grandes museus ao final dos anos 1990. Como todo produto manufaturado, as lâmpadas fluorescentes que

antes proliferavam-se no mercado passaram a ser descontinuadas, transformando, ironicamente, o que antes era ubíquo em um objeto único. Com o desaparecimento dessas lâmpadas, uma corrida contra o tempo se iniciou, e instituições passaram a estocar o equipamento em seus acervos para que uma determinada aparência "original" do trabalho permanecesse, como no caso do Guggenheim. Para Jon Ippolito, esse era o sinal dos limites da preservação baseada no princípio de restaurar e substituir partes deterioradas. Sem a presença do artista, era impossível questionar se a aparência das lâmpadas fluorescentes era essencial, ou se, já que consistiam em objetos manufaturados, poderiam ser trocadas por outras lâmpadas genéricas.

FIG. 1 - Dan Flavin. Sem título (to Jan and Ron Greenberg), 1972 – 1973.
Lâmpadas fluorescentes amarelas e verdes. Edição 1/3. 244 x 244 x 244 cm
Coleção Solomon Guggenheim Museum

Como ressalta a conservadora Carol Stringari, a frequente exposição desses objetos, que não deixam de ser *ready-mades*, fazem com que eles sejam hoje reverenciados. Porém, o próprio caráter de objeto encontrado, industrial, põe em xeque a ideia de supervalorização (STRINGARI, 2008: 221). De que forma, então, preservar o legado de Dan Flavin, se eventualmente todas as lâmpadas estocadas irão chegar a seu fim útil? É nesse sentido que a Variable Media opera, e se coloca como uma das mais inovadoras estratégias museológicas atualmente. Assim como o próprio nome da iniciativa sugere, Jon Ippolito concebe um novo paradigma metodológico, tanto no âmbito da catalogação, quanto da preservação, que

compreende a variabilidade e a mutabilidade de obras processuais e baseadas no tempo, focando em definir certos níveis aceitáveis de mudança para essa produção.

O projeto Variable Media tem como objetivo a elaboração de protocolos e iniciativas que flexibilizem a preservação de diversas práticas e linguagens artísticas, em especial para as que utilizam tecnologias eletrônicas e digitais. Para John Hanhardt, "O objetivo do programa é envolver o museu como um espaço crítico e intelectual capaz de abraçar diversas histórias da imagem em movimento, respondendo aos novos desenvolvimentos dentro da prática artística global".[2] (HANHARDT, 2003: 07)

Um dos recursos criados pelos pesquisadores do programa é o *Variable Media Questionnaire*[3], um questionário voltado para estimular respostas que poderão ajudar a compreender as intenções artísticas de um trabalho. O questionário não funciona como uma pesquisa sociológica, mas como um instrumento para determinar de que forma os artistas gostariam de recriar ou adaptar as suas obras no futuro. O resultado dessas perguntas conduzidas pelos funcionários do museu Guggenheim estão sendo divulgados e compartilhados em um banco de dados multi-institucional.[44] Em contraste com as soluções genéricas de preservação, que servem como manual para conservação para pinturas, por exemplo, as entrevistas servem como instrumento de trabalho aplicado para casos específicos, colocando o artista como agente fundamental na construção da memória da arte. Os resultados obtidos no questionário, quando compartilhados na plataforma *online*, podem ser comparados a outros trabalhos, artistas e gêneros semelhantes, oferecendo escolhas no lugar de métodos rígidos pré-determinados.

Ao relatar a experiência da criação do questionário, Ippolito conta que no início do projeto, a equipe tentou trabalhar com as categorias históricas familiares a museologia, como fotografia, filme, vídeo, mas logo realizaram que categorias específicas são transitórias assim como os meios empregados nessa produção. Na forma mais tradicional de catalogação, no momento em que um novo meio surgir, o que acontece com demasiada frequência, será preciso transferir uma obra para uma

[2] *The program's goal is to engage the museum as a critical and intellectual space able to embrace diverse histories of the moving image while responding to new developments within artistic practice globaly.* (Tradução da autora)
[3] Variable Media Questionnaire. Disponível em: http://variablemediaquestionnaire.net/ (Último acesso em 15 de julho de 2015)
[4] Idem

nova categoria. Esse fato é especialmente desafiador para a arte das novas mídias, pois o que estará catalogado como “Filme” hoje, deverá amanhã estar catalogado como algum tipo de “DVD”, e assim seguirá sua trajetória tecnológica de forma errante dentro do museu. Era preciso, então, encontrar soluções que não somente pudessem antecipar as mudanças pelas quais um trabalho pode passar, mas que pudesse incluir trabalhos híbridos que não são classificados com tanta facilidade. (IPPOLITO, 2008: 117)

Como solução para esse impasse, a equipe decidiu explorar a catalogação e preservação das obras de forma independente de seu meio, a partir do conceito de *Behaviours*, que podemos traduzir literalmente como *Comportamentos*. Diferente das categorias tradicionais fechadas, esses comportamentos são mais dinâmicos e intuitivos como *instalados*, *reprodutívei*s, *duplicáveis*, *interativos*, *em rede* ou *conectados*, *performáticos*. A exemplo, Ippolito cita o trabalho *TV Garden* (1974), de Nam June Paik.[5]

> Algumas obras de arte, por exemplo, devem ser *instaladas* – não no sentido comum de exigir um prego martelado na parede ou um pedestal disposto em um canto, mas no sentido especial de mudar cada vez que há uma instalação. Por exemplo, a videoinstalação de Nam June Paik, *TV Garden* (1974), ambientada em galerias retangulares, rampas curvas, e piscinas internas. Para TV Garden, o questionário de mídia variável aponta para preferências como o espaço ideal de instalação ("galeria de museu"), requisitos de iluminação (“tão escuro quanto o código permite"), e distribuição de elementos ("massa de televisores e plantas deve estar em uma proporção de 1: 4"). (IPPOLITO, 2003: 48)

[5] *Some artworks, for example, must be installed - not in the ordinary sense of requiring a nail hammered in the wall or a pedestal lugged into a corner, but in the special sense of changing every time there is an installation. for example, Nam June Paik's video installation TV Garden (1974) has been installed in rectangular galleries, curved ramps, and indoor swimming pools. For TV Garden, the variable media questionnaire prompts for such preferences as the ideal installation space ("fine art or museum gallery"), lighting requirements ("as dark as code allows"), and distribution of elements ("mass of televisions and plants should be in a 1:4 ratio")*. (Tradução da autora)

FIG. 2 - Nam June Paik. *TV Garden*, 1974.
Videoinstalação com televisores a cores e plantas vivas. Dimensões variáveis.
Coleção Solomon R. Guggenheim

Dessa forma, a utilização de comportamentos pode acomodar diversos tipos de linguagens como performance, arte computacional, filme, vídeo, instalação e outras. Ao articular conceitos que compreendem o fluxo orgânico da produção artística, evita-se a problemática de definição de lugares simbólicos da arte contemporânea e de sua inevitável contaminação de meios. Um dos mais famosos casos do fracasso das categorizações está na obra *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth, importante artista da arte conceitual norte-americana. Como relatado por Cristina Freire, o MoMA de Nova York, ao incorporar a obra apresentada por Kosuth em seu acervo, a destruiu conceitualmente para que fosse enquadrada em suas divisões estabelecidas. O trabalho, que consistia em uma instalação formada por uma cadeira, uma fotografia da cadeira e uma definição de cadeira do dicionário, foi separada, com cada uma das partes sendo enviada para um departamento específico do museu: a cadeira para o setor de Design, a imagem para o Departamento de Fotografia e a fotocópia da definição de cadeira para a Biblioteca (FREIRE, 1999: 45, 46).

FIG. 3 - Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*, 1965
Cadeira de madeira, fotografia e definição de dicionário
Cadeira (82 x 37,8 x 53 cm), fotografia (91,5 x 61 cm), painel de texto (61 x 76,2 cm)
Coleção Museum of Modern Art (MoMA)

A decisão de não definir uma obra de arte somente por sua lista de componentes e materiais, mas por seu *comportamento*, é crucial para a metodologia da Variable Media. Uma obra com comportamento *interativo*, pode tanto descrever um trabalho de Félix González-Torres, em que o visitante é convidado a participar ativamente, manipulando e decidindo se leva ou não o doce disposto no chão consigo, quanto um trabalho em arte computacional, em que o público (ou interator, para usar o termo preferido por artistas multimídia) é necessário para que a obra aconteça.

Para novas mídias os comportamentos mais comuns são *interativos*, *conectados* e *codificados*. Um trabalho *codificado* implica que alguma de suas partes seja escrita em código computacional, ou outra linguagem que requer interpretação, como uma partitura musical. Já os trabalhos *conectados* ou *em rede* são aqueles desenvolvidos para serem vistos em sistemas eletrônicos de comunicação, como trabalhos em *web art*. De acordo com Ippolito, a maior parte da arte contemporânea é uma combinação entre dois ou mais comportamentos. São eles, em conjunto com os componentes físicos e suas funções que definem as estratégias de preservação de uma obra (IPPOLITO, 2008: 121).

O método da Variable Media faz questionar se a mudança dos componentes físicos de um trabalho, e sua possível evolução para um novo formato,

fundamentalmente alteram o seu significado. Uma instalação em vídeo do artista norte-americano Bruce Nauman é hoje exibida em formato digital, por custar menos e ser mais fácil de executar com as tecnologias disponíveis no mercado. Esse trabalho sofreria alterações em seu significado por estar em uma diferente plataforma? O som e a aparência do projetor original fazem do trabalho desprovido de "originalidade"? Um olhar rígido para o aspecto formal de um trabalho pode se tornar um impeditivo para a sua preservação. Assim como sugere o programa, o significado de uma obra não é somente encontrado nos seus componentes físicos, mas na forma em que esses componentes interagem e produzem significado.

No lugar de uma estratégia purista, que exigiria o arquivamento de materiais e equipamentos antigos que garantam o restauro e a exibição de trabalhos tecnológicos, a maneira mais promissora para preservação de obras em novas mídias encontrada foi a adaptação/atualização. Nesse caminho os valores residem em compreender a vulnerabilidade dos componentes de um trabalho, para que ele seja apresentado em sua forma dinâmica, ou seja, os equipamentos originais não são necessariamente a chave para a sua vida útil. Para a adaptação tecnológica dois conceitos são essenciais: migração tecnológica e emulação.

Migração pode ser definida como a reconstrução de uma obra com tecnologia contemporânea. Segundo Rudolf Frieling, essa estratégia sempre esteve em desvantagem por gerar uma imagem diferente da original (FRIELING, 2007: 210). As discussões que envolvem essa decisão são polêmicas e podem não servir para obras que possuem dimensões esculturais, como as do artista Nam June Paik. A emulação, por outro lado, consiste na reconstrução do equipamento com tecnologias atuais, enquanto mantém a aparência e a sensação do trabalho original, como um fac-símile. O termo é utilizado para programas que conseguem ler o código original de um *software* para rodá-lo em diferentes plataformas, por exemplo, jogos feitos para *videogames* da década de 1990 hoje podem rodar em computadores e *videogames* atuais. No âmbito da arte digital, a emulação oferece uma técnica poderosa para manutenção e atualização de trabalhos.

Como estudo de caso e, ao mesmo tempo, estratégia de visibilidade do programa que estava sendo conduzido pelo museu, o Guggenheim de Nova York concebeu a exposição *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice*. Nela, foram exibidas uma série de instalações originais ao lado de suas versões

emuladas, com objetivo de antecipar as possíveis mudanças na constituição e aparência de obras selecionadas da coleção do museu. Ao colocar-se como uma exposição endereçada para o futuro, sua concepção levantou diversas problemáticas, a começar pela questão: quanta alteração pode vir a constituir um novo trabalho? Com o propósito de responder questões como esta, a equipe de conservadores do Guggenheim, junto a artistas, curadores e técnicos específicos, articulou as intenções artísticas com o se *background* em restauração para identificar os componentes e a relação funcional que exercem dentro de cada obra.

Emulação, em sua potência enquanto estratégia de preservação e meio de produção, foi o assunto da exposição Seeing Double, apresentada pelo museu entre março e maio de 2004. A mostra incluiu trabalhos de oito artistas, entre eles Robert Morris e Cory Arcangel, apresentando a obra original adquirida pelos conservadores ao lado de duas ou mais versões emuladas ou migradas. Convidados a confrontar sua própria criação, artistas atuaram dialeticamente com os conservadores propondo diferentes formas de emulação para os seus trabalhos. Essa pesquisa, que foi conduzida por mais de um ano, teve como finalidade levar ao público um processo interno do museu, que geralmente ocorre atrás de portas fechadas. Segundo as conservadoras do Guggenheim, Caitlin Jones e Carol Stringari, as obras foram apresentadas em múltiplos “não por uma questão estética ou conceitual, mas para educar o público sobre as práticas de preservação de obras de arte baseadas em tecnologia” (JONES, STRINGARI: 2008, 223).

É importante ressaltar que diversas outras exposições seguiram essa mesma diretriz a partir dos anos 2000, trazendo à luz processos de conservação de trabalhos contemporâneos de materialidade precária, mutável e híbrida. Entre esses exemplos figuram a exposição e a concepção de um catálogo sobre o processo de restauração de uma obra do artista Nuno Ramos no MACRS e, mais recentemente, em cartaz na Pinacoteca do Estado de São Paulo até dezembro de 2014, a mostra *Acervo em plástico da Pinacoteca*. A exposição trouxe ao público o trabalho de pesquisa em materiais plásticos feita pelo Núcleo de Conservação e Restauro do museu, apresentando a produção de diversos artistas como Jorge Menna Barreto, Nina Moraes e Niki de Saint-Phalle. Dividida em três partes, a exposição contou com projeção de vídeo para demonstrar as problemáticas internas do museu com relação à preservação das distintas tipologias de plásticos utilizados em obras de arte desde

os anos 1970, ano em que a primeira obra em plástico (*Translúcida*, de Helena Caminha) entrou para o acervo da instituição. Além do vídeo, obras foram expostas junto a fotografias, de maneira a representar os diferentes empregos do plástico na construção de trabalhos e os efeitos de degradação sofridos com a passagem do tempo. A exposição contou ainda com a contextualização da história interna de aquisição da obra *Fonte de Nanás*, de Niki de Saint-Phalle, com documentos que relatam a sua incorporação no acervo da Pinacoteca e suas mudanças ao longo do tempo, permitindo ao visitante conhecer tanto os processos de colecionamento de uma obra quanto de manutenção da mesma.

O que a estratégia do Guggenheim evidencia é a natureza variável e transitória das novas mídias e de outras formas da arte contemporânea. Essas características demandam uma revisão das atuais políticas de conservação dos museus. A formação de redes para trocas de informações e diálogo é uma ação que pode facilitar a estruturação de novos modelos, ou ao menos ampliar as possibilidades de soluções para preservação. Essas plataformas para troca também podem funcionar como memória coletiva das mudanças pelas quais as obras passam, além de serem espaços para divulgação de depoimentos de artistas e documentos relevantes para quando for inevitável a tomada de decisão. O que não há, e não se mostra possível em um futuro próximo, é uma solução precisa e definitiva quando tratamos da arte das novas mídias, uma vez que para essa produção imutabilidade é sinônimo de desaparecimento.

REFERÊNCIAS

ALTSHULER, Bruce (Ed.). *Collecting the new: museums and contemporary art.* Princeton: Princeton University Press, 2007.

CODDINGTON, James. The Case against Amnesia. In: CORZO, Miguel Angel (Ed.). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-century Art.* Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

CORZO, Miguel Angel (Ed.). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art.* Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

DEPOCAS, Alain; IPPOLITO, Jon; JONES, Caitlin (Ed.). *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2003.

DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte, ciência e tecnologia: Passado, presente e desafios*. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu.* São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

FRIELING, Rudolf. Patrimônio Digital. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte, ciência e tecnologia: Passado, presente e desafios*. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

HANHARDT, John G. The Challenge of Variable Media. In: DEPOCAS, Alain; IPPOLITO, Jon; JONES, Caitlin (Ed.). *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2003.

IPPOLITO, Jon; RINEHART, Richard. *Re-Collection: Art, New Media and Social Memory*. Cambridge: MIT Press, 2014.

IPPOLITO, Jon. Death by Wall Label. In: PAUL, Christiane. *New media in the art cube and beyond: curatorial models for digital art.* Los Angeles: University of California Press, 2008.

_____, Jon. Acommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire. DEPOCAS, Alain; IPPOLITO, Jon; JONES, Caitlin (Ed.). *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2003.

JONES, Caitlin; STRINGARI, Carol. Seeing Double: Emulation in Theory and Practice. In: PAUL, Christiane. *New media in the art cube and beyond: curatorial models for digital art.* Los Angeles: University of California Press, 2008.

MILLET, C. *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

PAUL, Christiane. *New media in the art cube and beyond: curatorial models for digital art.* Los Angeles: University of California Press, 2008.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Sites

The Variable Media Network

Disponível em: http://variablemedia.net/e/index.html (Acesso em 17 jul. de 2015.)

The Variable Media Questionnaire

Disponível em: http://variablemediaquestionnaire.net/ (Acesso em 17 de jul. de 2015.)

Luise Boeno Malmaceda

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP) e pós-graduanda em História da Arte pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Integrante do GEACC (Grupo de Pesquisa em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu), atuando principalmente nas áreas de arte contemporânea, estudos de museus e videoarte. Desde 2015 é Editora Geral da revista Harper's Bazaar Art.

A CRIAÇÃO DO PROJETO 40 MUSEUS EM 40 SEMANAS

Priscila Leonel de Medeiros Pereira
Mestrando em Artes da UNESP/ prilepemeluna@gmail.com

RESUMO

Este estudo nasce da minha pesquisa de mestrado sobre o projeto 40 Museus em 40 Semanas, ressaltando que fui idealizadora e responsável por colocá-lo em prática. O projeto se constituiu de visitas gratuitas e coletivas a museus, na cidade de São Paulo, sempre mediadas por um educador da própria instituição. Com a finalização do projeto surgiu a necessidade de retomar essa experiência e refletir sobre as questões que ela pode suscitar. O intuito deste artigo é descrever o processo de criação desse projeto, buscando compreender questões que deram fundamentação para pensar a relação entre os museus, a cidade e as pessoas. Mais do que isso, o texto traz uma descrição de ideias, medos e relações que perpassaram o processo de criação do projeto.

PALAVRAS-CHAVES

Educação em museus. Visitação. 40 museus em 40 semanas.

ABSTRACT

This study is born of my master's research on the project 40 Museums in 40 weeks , pointing out that I was founder and responsible for putting it into practice. The project consisted of free collective visits to museums in the city of São Paulo, always mediated by an educator of the institution. With the completion of the project it became necessary to resume this experience and reflect on the questions it may raise. The purpose of this article is to describe the creation of this design process, trying to understand issues that gave grounds to think the relationship between the museums , the city and people . More than that , the text provides a description of ideas , fears and relationships that permeated the project creation process.

KEYWORDS

Museum. City. Visitation.

Não há instituição na nossa sociedade que possa
desempenhar tão bem a missão de formular perguntas como o museu.
Ulpiano Bezerra de Menezes[1]

[1] Ulpiano Bezerra de Menezes é professor emérito da USP Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, um dos mais reconhecidos especialistas brasileiros em museus. Palestra de abertura do curso de museologia na Universidade Federal de Minas Gerais. **O museu tem futuro?** 2010.

Este artigo apresenta uma experiência que nasceu com o projeto chamado *"40 museus em 40 semanas",* o qual fui idealizadora e proponente, sendo atualmente objeto da minha pesquisa de mestrado. Este projeto foi imaginado para criar um espaço de encontro entre instituições culturais e seus visitantes, na cidade de São Paulo. Teve como objetivo convidar pessoas para visitar museus e participar de visitas previamente agendadas com educadores das instituições. As visitas ocorreram sempre aos finais de semana e de forma gratuita, com intuito de estimular a participação. O projeto ocorreu durante quarenta semanas entre 2013 e 2014 e as visitas foram divulgadas nas redes sócias, o que resultou na participação de pessoas conhecidas e desconhecidas, que acessaram o projeto através da internet. Todas as visitas foram documentadas por mim com fotografias e anotações que fazia em um caderninho de campo

Segundo Barbosa (2009, p. 21), "o esforço que se emprega para ampliar o contato e o prazer da população com a cultura, que a cerca, resulta em benefícios sociais, como qualidade das relações humanas e compreensão de si e do outro*".* Acreditando neste paradigma, ao elaborar o projeto buscava uma experiência que trouxesse melhor conscientização sobre as questões que compõem a identidade coletiva, a fim de possibilitar mediações culturais que favorecessem encontros com acervos portadores de referências que compõe este cenário da cidade de São Paulo, possibilitando novas visões e reflexões, sobre nós mesmos.

Na atual pesquisa, revendo anotações sobre as visitas, e refletindo sobre sua concepção, percebo que quando propus o projeto estava buscando remontar os significados que atribuía aos museus, a partir de minhas vivências anteriores com essas casas de memórias, crendo que convidar mais pessoas para me acompanharem nessa jornada poderia revigorar a força para concluir um percurso de descobertas e reflexões. A cidade de São Paulo é o lugar onde nasci, mas fui embora ainda pequena, quando os meus pais se mudaram para o interior do Estado. Quando fiz 18 anos voltei a morar em São Paulo para cursar a faculdade de Marketing na Universidade de São Paulo, esta circunstância de retorno à cidade de naturalidade me gerava, e ainda gera muitos sentimentos confusos sobre pertencimento. Havia em mim, quando inventei o projeto "*40 museus em 40 semanas*" uma busca muito pessoal de resgate de identidade, vislumbrando nos museus os guardadores do patrimônio e, possivelmente, das minhas raízes.

Estar mais próxima dos museus poderia ser uma oportunidade de me entender, visitar espaços para melhor me observar e conhecer mais a cidade onde nasci e que, de alguma forma, me gera o sentimento de pertencer e não pertencer. Compor um projeto com tantos museus era ao mesmo tempo uma forma de apresentar esses espaços para outras pessoas e também de encontrar elementos desconhecidos que pudessem contribuir na minha construção de identidade. Cabe trazer Bellei (1984, p.317), que afirma que um sujeito que se torna o criador de sua realidade é como um "bricoleur participante", coletor compulsivo de informações, fatos e experiências que compõe o seu tesouro, o qual ele percebe, organiza e questiona para descobrir o que cada um deles pode "significar". Percebia-me como uma espécie de bricoleur, que, segundo Bellei (1984, p.324), "vive numa espiral logarítmica, mas que não tem medo de perder sua identidade neste emaranhado, pois ele é sua própria essência", assim me propus perpassar todos os museus convencida que poderia isto fazer parte da minha própria constituição, me devolvendo uma relação íntima com a cidade.

Essas referências pessoais foram ferramentas mágicas para assentar meu trabalho como mediadora, que se iniciou antes mesmo que eu percebesse. Uma amiga me pediu para selecionar alguns museus para levá-la e vi ali uma oportunidade de dividir essa busca com alguém, comecei a pensar nas possibilidades para realização dos encontros, tempo e lugares e um longo projeto foi nascendo na minha cabeça e surgiu uma empolgação em fazer algo que nos proporcionaria conhecimento para sermos boas professoras ou boas mães no futuro, por mais insólita que essa relação pudesse parecer na época. Parte do meu trabalho de pesquisa atual é tentar compreender essa diligência aos museus, pois percebo que alimentava, no projeto, a ideia de ser uma pessoa melhor depois da restituição dos elementos que deveriam compor o imaginário de mim mesma e que por algum motivo estavam guardados nos museus.

Foi com intuito de traçar caminhos temáticos para iniciar essa expedição de desbravamento que comecei a escolher os museus a serem visitados pelo projeto e, ao começar a esboçar um roteiro de visitas, foi preciso estipular alguns critérios para posicionar questões intrínsecas, como por exemplo, como apresentar a multiplicidade e abundância de instituições que existem na cidade. O segundo passo foi perguntar para meus conhecidos sobre os museus que eles indicavam e uma

professora me indicou o banco de dados do Sistema Estadual de Museus que possibilitou um conhecimento mais concreto da quantidade de instituições museais existentes na cidade de São Paulo. Neste documento, que está disponível na internet no site do SISEM-SP[2] havia cadastrados 89 museus, quando consultei, fiz então uma primeira seleção baseada em interesses que já alimentava há muito tempo, desde minha volta para São Paulo, em 2006. Depois fui escolhendo outros que nunca tinha ouvido falar.

No começo, tive a pretensão de agrupar os museus por temas, com um assunto para cada mês a fim de conversar com os participantes sobre abordagem do museu para aquele assunto, mas a experiência no decorrer das visitas, com a resposta dos participantes, não iam ao encontro deste diálogo. A prática foi mostrando que os grupos que se formavam tinham outros anseios em relação aos museus e ouvir os participantes, durante as conversas do pós-visita, nos primeiros encontros, foi fundamental para perceber que estava transferindo minhas expectativas para os participantes, pois eles buscavam outras coisas nas visitas. A partir daí comecei a escolher os museus sem tanta preocupação com temáticas específicas para discussões, mas mantendo a diversidade tipológica a fim de levantar a curiosidade e manter o reconhecimento da amplitude que se pode chamar de patrimônio. Os museus escolhidos e visitados são listados abaixo para que seja possível observar as tipologias que foram perpassadas durante as visitas do projeto:

1. Museu da Língua Portuguesa
2. Instituto Tomie Ohtake
3. Museu do Perfume
4. Paço das Artes
5. Memorial da América Latina
6. Centro de Documentação e Memória do Samba
7. Museu do Horto Florestal
8. Museu Afro Brasil
9. Museu de Arte Brasileira da Faap
10. Pavilhão das Culturas Brasileiras

[2] http://www.sisemsp.org.br / O Sistema Estadual de Museus (SISEM-SP) congrega e articula os museus do Estado de São Paulo, com o objetivo de promover a qualificação e o fortalecimento institucional do acervo museológico paulista. Seu último mapeamento de museus aconteceu em 2010.

11. Museu Anchieta
12. Museu do Tribunal de Justiça
13. Museus do Instituto Butantã
14. Museu Casa Maria Luísa e Oscar Americano
15. Museu Brasileiro da Escultura
16. Museu Paulista
17. Estação Pinacoteca
18. Museu do Perfume
19. Museu da Cidade-Solar da Marquesa
20. Pinacoteca
21. Museu da Lasar Segall
22. Sala São Paulo (visita histórica)
23. Museu do Bombeiro
24. Acervo Palácio dos Bandeirantes
25. Museu da Casa Brasileira
26. Museu da Cidade-Oca
27. Museu de Arte Sacra
28. Museu de Arte Moderna
29. Museu de Arte Contemporânea
30. Memorial da Resistência
31. Museu do Futebol
32. Museu Casa Guilherme de Almeida
33. Museu Histórico da Imigração Japonesa
34. Museu do Objeto Brasileiro
35. Museu da Cidade – Gabinete do Desenho
36. Museu da Cidade-Casa Sítio da Ressaca
37. Museu do Transporte Público
38. Museu da Energia
39. Museu Vicente de Azevedo
40. Museu da Imagem e do Som

Observando a lista acima, é possível fazer um desenho dos espaços de memória da cidade e também dimensionar um pouco dos interesses impressos nestas escolhas. Até mesmo observar algumas características comuns aos espaços

escolhidos, por exemplo, fazem parte da lista centros de documentação, memoriais e prédios históricos, mas não fizeram parte dela centros culturais. É possível observar também que houve algum critério na escolha de espaços relacionados, mesmo que de forma inconsciente, pois a própria busca dos espaços já se dava a partir de uma direção do olhar, reiterando um projeto que ajudasse a compreender o que compõe a identidade paulistana, dando alta valorização à história guardada nestes espaços e seus acervos.

Trazer um exemplo do *banner* de divulgação, como parte do planejamento das visitas, possibilita observar outro elemento que também carrega características a serem mais aprofundadas, pois a composição gráfica revela uma ideia de museu e vai selecionar um tipo de público que acredita neste mesmo paradigma, um tipo de público que poderia ter afinidade comigo, com meu modo de ver museus.

Figura 1.

A imagem acima carrega elementos decorativos, como a cor, os desenhos e uma organização pessoal que podem evidenciar algumas características deste pensamento sobre o que é um museu. Cabe dizer que a elaboração das peças de divulgação não foram criadas a partir de tão profundas reflexões, pois durante o projeto essa criação acontecia de forma muito corrida uma vez que era necessário conjugar essa atividade com tantas outras demandas do projeto e da minha vida pessoal.

Através do entendimento de minhas buscas pessoais, tenho encontrado na pesquisa de mestrado um pouco de minha história de vida na composição deste estudo de caso, pois o processo criativo para idealizar o projeto "*40 museus em 40 semanas*" não começou de forma aleatória, mas, como todo processo criativo, foi fruto de um conjunto de conhecimentos anteriores e, principalmente, de questionamentos advindos de experiências passadas que se acumularam e se relacionaram a ponto de dar forma a um projeto que deixa as ideias e vai para vida real, partilhando meus anseios com outras pessoas. Como afirma Zinker (2007, p.17) "O *sine qua non* do processo criativo é a mudança: a conversão de uma forma em outra, do símbolo num insight, de um gesto num novo conjunto de condutas, de um sonho num desempenho emocionante".

A escolha das instituições é uma forma de observar esse processo, pois se fez necessário um exercício de associação de conceitos, como por exemplo, o que compõe o processo de visitação ou o que é um museu? Segundo o Conselho Internacional de Museus (ICOM), "Museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade". Há também uma definição, segundo a Fundação Casa Rui Barbosa, que diz que o "Museu é o lugar para contar histórias que já aconteceram, pensarmos o presente e refletirmos sobre o nosso tempo". Ambas afirmações se entrelaçam ao mesmo tempo que se distanciam e percebo que esta é uma pergunta difícil, uma vez que não existe ainda (e talvez nunca exista) um conceito fechado para definir museu, mas há um conjunto de práticas que a museologia ainda está tentando organizar através da composição de estudos interdisciplinares. Proponho, então, outra questão para aproximar: o que são museus para mim? Das considerações sobre esta pergunta pode derivar todo o

conceito do projeto *40 museus em 40 semanas*, assim como os desdobramentos dessa atividade, pois minhas concepções do que deve ser uma visita vão aparecendo como critérios que fundamentam o projeto, a exemplo, aparecem a gratuidade, a coletividade, a presença do mediador, o tempo da experiência e a valorização das contribuições subjetivas nas conversas. Tentar responder o que é um museu, para mim, traz muitas definições preconcebidas, conceitos que bebi em outras fontes, durantes as minhas primeiras pesquisas sobre o tema, que se iniciaram na minha pesquisa de Iniciação Científica, mas todas vêm acompanhadas de um nó na garganta, ao perceber que atribuo a esta instituição, muitas vezes, a busca de mim mesma. Uma possível resposta é dizer que adotei para o museu, inconscientemente, o conceito grego, *museion* (templos das musas), buscando minha auto compreensão nas divindades que presidiam os templos: a poesia, a música, a oratória, a história, a tragédia, a comédia, a dança ou a astronomia. Essas definições que trago sobre museus se associam às minhas experimentações práticas que fui acumulando em visitas solitárias e incipientes quando ainda recém-chegada na cidade, em 2006, e que me faziam refletir sobre o espaço que habitamos, sobre minhas ações nestes espaços, independente dos acervos serem históricos, artísticos ou científicos, havia sempre espaço para me fazer perguntas.

Outro ponto que se apresenta no projeto, a partir de concepção particular, é a relação com a cidade. O projeto possibilitou que eu aprendesse os caminhos que levavam aos museus que trouxeram com eles uma forte relação entre minha vivência paulistana recente, ao percorrer a cidade para chegar aos museus e a relação com a memória que guardava da cidade enquanto criança. Lembro-me da infância, quando ia toda semana à Praça da República, com a minha mãe, de metrô e da mesma forma, o projeto também me levava a perpassar a cidade e seus bairros semanalmente, de metrô. Alguns participantes me perguntavam, através das redes sociais, como chegar à instituição que visitaríamos naquela semana e descobrir os caminhos acabou se tornando parte das minhas atividades no projeto, comecei a verificar rotas, linhas de ônibus e de metrô para indicar aos participantes.

Figura 2. Exemplo de mapa para chegar ao museu.

Figura 3. Exemplo de mapa para chegar ao museu.

Nas imagens torna-se possível observar uma relação proposta de uso do metrô ou como ponto de referência ou como proposta de transporte. Não raro, muitos integrantes do grupo optavam pelo transporte público, poderia ser esta uma forma de evitar trânsito na metrópole, mas também poderia ser uma maneira de

ganhar mais tempo para se dedicar ao passeio, como o *flâneur*[3], apontado por Benjamin (1991).

> Sair quando nada nos força a fazê-lo e seguir nossa inspiração como se o simples fato de dobrar a direita ou a esquerda já constituísse um ato essencialmente poético. A ideia de que poderia deslocar-se com qualquer propósito e de que a distância é o que menos conta. (ROMAIN, apud BENJAMIN, 2007, p. 487).

Essa necessidade de olhar a cidade com atenção acabava sendo transmitida ao projeto, cultivava nos participantes a ida por transporte público, pois o próprio caminho para ir ao museu já consistia em um alicerce na experiência proposta, acreditando que mais do que legitimar um patrimônio cultural, havia uma necessidade de participar junto com as pessoas dos espaços citadinos, guardadores das histórias coletivas e individuais.

O reconhecimento da instituição cultural como patrimônio nasce de uma construção que só acontece quando existe acesso físico e simbólico, isto é, quando realmente vemos naquele aparelho um local da nossa identidade cultural. O intuito de criar um projeto tão "ambicioso", segundo minha mãe, como o projeto "40 museus em 40 semanas" era contribuir, através de uma mediação, entre pessoas e o seu patrimônio cultural, coletivo e pessoal. A pesquisa tem tornado possível reviver as memórias das visitas e mais do que isso, encontrar um sentido para a existência das mesmas no meu processo de desenvolvimento, por isso a descrição do nascimento do projeto se mostra tão importante, enquanto elemento delicado e sutil para o conhecimento do que se deu nesse processo experienciado. Hanna Arendt (1961, p. 32) traz uma contribuição para esse pensamento, afirmando que "todo acontecimento vivido precisa de um acabamento, sem este acabamento pensado, após o ato, sem a articulação realizada pela memória, simplesmente não sobra nenhuma atividade para ser contada". Assim, este artigo se propôs a contar um pouco dessa experiência, tentando ressaltar aspectos afetivos que perpassaram o processo de criação do projeto. Essa descrição ganha traços de narrativa, pois não me propus a fazer um relato de forma unicamente cronológica e linear, mas abri espaço para minha experiência pessoal, enquanto narradora.

[3] *Flâneur*, do francês: flanador, passeante.

REFERÊNCIAS

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro.** 1961.

BARBOSA, A. M. e COUTINHO, R. G. **Arte/Educação como mediação cultural e social.** São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

BELLEI, S. L. P. **O novo humanismo: formas de descentramento**. In: Estudos Germânicos. Belo Horizonte, MG, v. 5, n. 1, p. 306 a 330, 1984.

BENJAMIN, W. **Passagens***.* Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imesp, 2007.

ZINKER, J. **Processo Criativo em Gestalt-terapia**. Summus Editorial, 2007.

Material em meio eletrônico

Fundação Casa Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/paracriancas/interna.php?ID_M=5>. (Acesso em 20 de jun. de 2015.)

Priscila Leonel

Mestranda em Artes, área de Arte Educação na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho sob orientação da professora Rejane Galvão Coutinho. Graduada em Marketing pela Universidade de São Paulo. Atua como professora de Comunicação museológica na Escola Técnica Estadual Parque da Juventude. Em suas pesquisas dedica-se a relação entre público e os museus.

TESSITURA CRIATIVA:
O ARTISTA EDUCADOR COMO PROPOSITOR DE PROCESSOS

Bianca Panigassi Zechinato
UNESP – bzechinato@gmail.com

Carolina Suarez Copa Velasquez Y Castro
Zebra 5 - Jogo e Arte – carolixerocos@gmail.com

RESUMO
O presente texto tem como objeto de pesquisa e discussão o papel profissional do artista educador vinculado a exposições de arte. Seu processo criativo e os possíveis desdobramentos com o público das exposições e obras expostas são exemplificadas a partir do trabalho da artista educadora Bianca Zechinato desenvolvido no contexto da exposição "O Interior está no Exterior" (2013) e "Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI" (2015), ambas no Sesc Pompéia, São Paulo. O artista e educador Joseph Beuys é referência estrutural de questões norteadoras na constituição do artista educador hoje, para tanto, o artigo revê algumas de suas ações e conceitos vinculados à arte e sociedade.

PALAVRAS-CHAVE
Artista educador. processo criativo. experiência. Joseph Beuys.

ABSTRACT
This text has as object of research and discussion the professional role of the educator artist tied to art exhibitions, his creative process and the possible consequences to the public of exhibitions and pieces of art. That are exemplified from the work of the artist educator Bianca Zechinato in exhibition context "The Inside is Outside" (2013) and "Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI" (2015), both at Sesc Pompeia, Sao Paulo. The artist and educator Joseph Beuys is a structural reference in guiding questions for the constitution of the educator artist today, therefore, the article reviews some of their actions and concepts related to art and society.

KEYWORDS
Artist educator. creative process. experience. Joseph Beuys.

"É preciso transver o mundo."
Manoel de Barros[1]

Diante das propostas de mediação em artes dos últimos anos no contexto da educação não formal, tem surgido iniciativas para mudança de algumas instituições e profissionais que acrescentam o processo criativo do corpo educativo

[1] Manoel de Barros, 1997 p. 75.

como forma disparadora da mediação artística. Por essas primeiras considerações, o artista educador, profissional já mencionado em outros lugares[2], textos e discussões, cuja característica e função se modifica para fins diversos: pode ser ele o artista que leciona ou abre seu ateliê a fim de compartilhar com o outro; também pode ser aquele inserido em oficinas de arte, que compreende a técnica e trabalha como educador artístico a partir dela, ou o artista que se vincula às instituições universitárias. Um novo contexto se abre para esse sujeito criativo, quando presente em exposições de arte, museus ou casas de cultura. A partir do momento em que ele é inserido no espaço expositivo institucional também se modificam aspectos do entendimento da mediação cultural, depois de guia ou monitor, que há poucas décadas foi nomeado e significado para arte educador ou mediador acrescentando desdobramentos do repertório do público e destes profissionais como instrumentos de significação das obras.

Como artista educador tentaremos compreender a partir de algumas experiências, considerações acerca desse profissional que, em ambas as áreas de artista e educador, no seu processo de trabalho são contempladas em diferentes medidas dependendo de como cada sujeito as compreende e vivência.

E porque Manoel de Barros surge como primeira relação? O poeta aponta nas palavras de origem da linguagem, presentes em seu cotidiano de modo a transformar e recriar o mundo a partir de seu próprio olhar. De sua experiência surge a sensibilidade em escavar as significâncias padronizadas que a sociedade apresenta, e redescobrir a multiplicidade que o mundo já é, e que habita nas entranhas de cada ser possuidor de impulso criativo. "A imaginação transvê o mundo", a proposição do artista educador envolve experienciar pela produção criativa esse transverso.

Joseph Beuys, a arte como ferramenta social

O artista e educador alemão Joseph Beuys3, engajou seu trabalho compreendendo as áreas da arte e da educação para o desenvolvimento da criatividade do cidadão com objetivo de tornar-se um cidadão crítico. Para Joseph

[2] Vide Cayo Honorato, 2014.

[3] Professor em Escultura pela Universidade de Dusseldorf do ensino formal alemão, fundador da Universidade Livre Internacional em 1973 do ensino não formal alemão e artista reconhecido mundialmente pelo mercado vigente de arte.

Beuys – "Todo cidadão é um artista", com sua ação de deslocamento dos valores vigentes do século XX, (onde capital é igual a dinheiro) lutava para exercer a criatividade como único capital humano verdadeiro, é esse o capital valorativo que Beuys irá aplicar e implodir nos seus discursos para a criação da "Escultura Social"4 a partir da ULI, do Partido Verde e de suas obras.

Todo cidadão tem direito a expressar sua criatividade, este é o principal valor de troca e compartilhamento no mundo, ativar esse "capital" tem como objetivo tornar a atuação de cada cidadão por uma visão e ação crítica em relação ao seu meio e a si mesmo, para Beuys o ensino e a arte são meios de ativação dessa atuação crítica e social:

> Para se comunicar, o homem se serve da linguagem, usa gestos, a escrita, picha um muro, pega a máquina de escrever e extrai letras dela. Em resumo, usa meios. Quais meios usar para uma ação política? Eu escolhi a arte. Fazer arte é, portanto, um meio de trabalhar para o homem, no campo do pensamento. Este é o lado mais importante do meu trabalho. O resto, objetos, desenhos, performances, vem em segundo lugar. No fundo, não tenho muito a ver com a arte. A arte me interessa apenas enquanto me dá a possibilidade de dialogar com o homem. (BEUYS apud D´AVOSSA, 2010, p. 12)

Na ação *How to explain pictures to a dead hare* (Como explicar obras a uma lebre morta) - 1965, Galerie Schmela em Düsseldorf, Alemanha. Joseph Beuys trabalha da simbologia arquetípica da figura da lebre, correspondente ao público e suas próprias origens das quais surgem os valores vigentes individuais e coletivos para a nascente de criação de pensamento crítico. Esse signo como outros (feltro, gordura e mel) fazem parte do vocabulário simbólico do artista na construção da própria história percebida como autoria de si mesmo para o mundo na criação de uma passagem mítica autobiográfica do artista, Beuys instaura um processo criativo vinculado a simbologia mitológica e espiritual, tendo a arte a estrutura de ensino construída nessa narração autoral.

A partir dessa relação, o processo artístico incorpora o pensamento de

[4] "Para Beuys, a arte, alem de se expressar em todas as áreas da vida humana (Conceito ampliado de arte), deveria agir mais diretamente "dentro" dos indivíduos, ou seja, o trabalho de arte deveria conscientizar as pessoas de que cada ser humano é um ser criativo em potencial e com a capacidade de usar esta criatividade para moldar a sociedade em que vive. Este processo de moldagem da sociedade representaria a moldagem de uma grande escultura viva. Beuys a chamava de Escultura Social." (ROSENTHAL, 2002, p.33)

Beuys como instrumento político e pedagógico para a transformação social. O desenvolvimento de si mesmo como artista e educador potencializa sua metodologia ao escavar as camadas do próprio ser, atraindo muitos estudantes e artistas de sua época e posteriores a ela a descobrir partes estruturais de seu próprio processo criativo,

A partir da base autobiográfica como ninho de origens para as escolhas na criação artística, os detalhes simbólicos pertencentes ao universo cotidiano são instrumentos do processo de criação. Das trivialidades surgem universos de transformação, citando Cecília Salles "[...] ele tudo olha, recolhe o que pode parecer interessante, acolhe e rejeita, faz montagens, organiza, ideias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram a obra em construção." (SALLES, 2006, p. 40). Assim, "O artista observa o mundo e recolhe aquilo que por algum motivo o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer." (Idem, p.51)

Das tessituras criativas

O artista educador relaciona seu processo criativo ao encontro do que é apresentado no espaço expositivo, alimenta seu ser de outros processos e constrói ações, percursos, oficinas, ou seja, modos de estar com o outro que é o público[5]. Primeiramente, esse profissional se localiza concretamente na exposição, precisa ter os objetos e o espaço expositivo vivenciados pelo corpo, pelo tempo trocado com as obras diante do que cada exposição lhe apresenta. As relações entre artista educador e espaço expositivo vão mudando com o tempo e com a presença do público, é um momento de amadurecimento dos conceitos e ideias presentes. As concretudes do espaço tendem a ficarem mais abstratas, na depuração do foco em seu próprio processo criativo.

Com o tempo, o artista educador deixa de tencionar todos os conceitos da exposição para si porque já os tem vivenciados em base, perante a fala do curador,

[5] Segundo Salles (2006) "[...] conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno. p.17-18

do artista em voga, da instituição que recebe a exposição, por vezes também da mídia, do público e das pesquisas feitas na formação. Nesse processo de imersão alguns aspectos se tornam mais relevantes para cada artista educador, dependendo de seu próprio eixo de estudo e pesquisa, para tanto, ele os pinça e trabalha de modo a lapidá-los e aprofundá-los em ações. A generalidade do que se apresenta vai aos poucos se esvaindo através do aprofundamento das camadas de trabalho, para então criar outras relações a partir de novas justaposições descobertas, assim, são elaborados também materiais de apoio que ele utilizará com o público nas propostas.

A matéria que compõe processo é elástica, do geral ao foco, do foco para o outro, e quando segue para o público ela é alimentada partir desse corpo, se torna um novo lugar, o outro concretiza o conceito, afirma e reconstrói o processo criativo.

Corpo, o artista educador propõe à percepção, à consciência ao corpo individual e coletivo, que também conversa com a arquitetura do prédio que recebe e adapta a exposição das obras. O corpo do artista educador e suas memórias propõe ao corpo do público e as memórias dele até formar outro corpo coletivo. Assim, constitui uma rede de características em gestos, olhares, velocidades. Quando cada sujeito sai desta experiência ele sai também com um novo repertório trabalhando o olhar crítico e criativo em relação a sua própria história e contexto. O público desvela os processos, reconstrói o trabalho do artista e transforma a experiência do outro em si mesmo, na relação com seu corpo e repertório. Para tanto, a ferramenta é criada nos processos constitutivos daquele que compõe o espaço expositivo corporeamente, o artista não está ali, quem está ali? Quem ativa aquele espaço de obras, significantes e significados? Onde elas fazem sentido e para quem?

Entre o artista, as obras e o público existem fendas espaciais e temporais, de quando aqueles processos foram criados, se eles são anacrônicos, presentes na imensidão do artista e que carrega um mundo de significados podem estar distantes do público que o observa. Então, encontramos o mediador dessa relação, aquele que aponta possíveis caminhos, leituras, significados, contextualiza e também legitima aspectos embutidos na obra de arte. Para além dessa "função" estamos querendo levantar a hipótese desse "mediador" ser também provocado pelo público, criar a partir de seus processos antecedentes à exposição. E que a ênfase seja dada nessa preposição "com", quando estamos "com" não estamos sozinhos, nosso

poder de controle da situação se perde, no espaço entre o eu e o outro e na exposição existe a possibilidade de ser além do previsto.

O mediador cultural não é mais a "ponte"[6] (que liga a dois lugares e está no espaço do entre) ou o "guia" (que apresenta o lugar já conhecido), é o provocador do deslocamento para onde ele é também deslocado, expõe seu processo para que exista em concretude, na interfomatividade[7] com o público, as obras, o espaço e naquele tempo em que a experiência exista. O conceito de escultura social de Beuys como corpo de ideia, pensamentos e conexões é o campo de criação provocado pelo artista educador.

Utilizando como ferramenta de construção não somente trechos da poética do artista proposto e exposto mas, trechos de sua própria poética e seu contexto, se inserindo como mais um mundo nesta relação. Sendo assim, em um espaço expositivo temos uma rede de tempo/espaço que se conectam por pontos de encontro ou desencontro via discussões, entrega dos envolvidos em obter experiências pelas obras expostas e propostas de mediação, até que o fim seja um novo começo, onde cada integrante da rede deixe de ser segmentado em seu conhecimento e adicione a ela algo de si mesmo, fazendo parte do todo como uma criação nova e autônoma, de acordo com o seu contexto, mas já consciente de seu mundo.

Construindo um corpo de relações

Tantas questões e apropriações do termo surgiram para as autoras em 2013, diante de uma exposição "O Interior está no exterior" realizada no Sesc Pompéia onde seis artistas educadoras puderam pela primeira vez aderir a esse nome-conceito dentro da gama da mediação em arte e produzir, juntamente com a exposição e com público, oficinas que pudessem despertar, a partir de seus próprios processos criativos e de pontos referenciais daquele espaço, vivências corporais,

[6] "Mediação: provocação não é imposição de ideias, mas instiga o outro a perceber ângulos inusitados com diferentes perspectivas de seu próprio pensamento. Mediar é estar entre, um estar ativo, flexível e propositor, estar sempre como uma ponte entre a obra e o observador. Um constante diálogo que busca estimular a conexão entre a obra, espectador, conteúdos e interesses." (FONTES, 2012. p.20).

[7] "A interpenetração de formatividades entre o poeta, o músico e os artistas gêmeos nesta recriação completa-se a partir deste ponto: o espectador, convertido em interator, é absorvido e passa a determinar o tempo e o andamento da e-animação, orquestrando-a, reanimando-a, colocando em curso uma ampla hibridação interformativa" (VALENTE, 2008, p.210)

para além da palavra, sensoriais e de transformação naquele espaço. Para revisitarmos a experiência, tomaremos como exemplo o trabalho de uma das artistas educadoras presentes na equipe, Bianca Zechinato, é interessante que nos aproximemos também de sua pesquisa artística para compreendermos como se dá os processos de criação das propostas da exposição juntamente com o trabalho de outros artistas educadores.

> [...] quando a estrada era o solo da performance eu já havia estado nela, mas não daquela forma corporal tão intensa, o que desencadeou um reconhecimento daquele espaço, e uma resignificação desse deslocamento e da chegada e partida. (ZECHINATO, 2014, p. 908)

A criação de lugar e deslocamento corporal são questões vinculadas ao processo de consciência pessoal no mundo, sua pesquisa tenciona o espaço e seu pertencimento a ele, em performance, Bianca Zechinato expõe seu corpo no deslocamento a pé no espaço rodoviário, de modo a percebê-lo pelas suas estruturas corporais, localizamos o ponto de sua poética que expande para a sua metodologia em espaço expositivos e onde a mediação de seu corpo de proponente influencia o corpo do público em relação à obra, artista e arquitetura do espaço expositivo. É deste ponto que o artista educador inicia a criação de suas propostas artísticas educativas ao público.

> [...] me apropriei de um lugar estrada como continuação da morada, e, ao ampliar o território habitado, o nomeei como “casa expandida”, pois ali é como se resolvesse a questão autoral com a estrada e agora fosse necessário expandir por outros percursos, possibilitando o que viria a ser um trabalho compartilhado. E implodida na ação a questão do não lugar agora poderia ser questionado se não seria ele também uma em extensão da habitação, como espaço significado pela percepção e memória. Ampliar e fomentar esses questionamentos se torna a próxima instância da pesquisa, com a expansão para outros caminhos, onde o deslocamento é morada. (Idem, p.208)

Espaço significado pela percepção e memória será então o eixo condutor das ações da artista educadora Bianca Zechinato em proposições junto ao processo do artista exposto, à equipe de trabalho e ao público. Um exemplo se dá a partir de dois processos criativos unidos a uma proposta: "Explorando os Caminhos de Lina" essa ação previa um percurso pela exposição escolhido pelo público, no acolhimento eram apresentados os materiais: planta baixa do Sesc Pompéia,

canetas para demarcar um possível trajeto naquele espaço, fitas colantes coloridas. Com os materiais em mãos o acolhimento do grupo era realizado e apresentada a proposta, o grupo poderia escolher por onde caminhar naquele espaço mediante um acordo e itinerário traçado na planta, deixando rastros desse caminho com a fita isolante, que indicava também a direção do itinerário tomado, concretizava a experiência da (re)descoberta de um lugar muitas vezes já conhecido e agora reconfigurado pela exposição. No meio do processo o entendimento do espaço a percepção de coisas novas eram desencadeados pela curiosidade de quem nunca tinha visitado o espaço antes, porém mesmo aqueles que já circulavam ali mantinham essa energia, porque pela primeira vez fariam aquilo daquela forma, "planejada" e "aleatória" numa deriva, um caminho traçado pela psicogeografia8 do grupo.

Desse trajeto surgiu um processo mais lúdico, que além do caminho contávamos com uma Rosa dos Ventos, era o "Caminho da Barata": Imaginem por onde andaria uma barata pelo Sesc Pompéia, o que ela veria, o que estaríamos nós a descobrir se fizéssemos o caminho dela, pois bem, essa era a estrutura da proposta. Como base de ação tínhamos as instruções criadas para a proposta, que continham as ordenadas do caminho da Barata, que começava por: "encontre depois do deck um ralo na fossa das pedras/ caminhe a noroeste três passos/ caminhe a norte 20 passos", e assim seguíamos encontrando pelo caminho pistas desse trajeto que nos revelavam a história do Sesc Pompéia, como os tambores de lixo (referência à antiga fábrica de tambores) ou ainda, as estruturas arquitetônicas Brutalista nos canos expostos, nas paredes, enfim... seguíamos pelo espaço e a percepção aguçava com as perguntas que, supostamente a barata fazia para ela mesma e que se encontrava no percurso a ser seguido: "Que cheiro você sente? Você sabe o significado dessas cores?"

As duas propostas surgem do processo criativos de alguns dos artistas educadores presentes naquele espaço, Bianca Zechinato, Amanda Kirsteman e Natali Padovani. Amanda Kirsteman trabalhava na época num processo que envolvia a percepção de espaços e lugares a partir da cor, Amanda contorna com fitas colantes de diversas cores as estruturas arquitetônicas dos espaços, revelando

[8] "Psicogeografia: Estudos dos efeitos precisos do meio geográfico, consciente organizado ou não, que atuam diretamente no comportamento afetivo dos indivíduos." (CARERI, 2013, p. 90).

as dobras dos edifícios, as fissuras, fendas e cantos, daquilo que compõe o espaço estruturalmente e que pode ser percebido como encaixe de paredes e sustentação do edifício, criando um desenho tridimensional que abarca os indivíduos no espaço de vivência. Natali Padovani, artista das Rosa dos Ventos, usada no "Caminho da Barata" trabalha nas sutilezas do papel, transformando-o esteticamente em outro material, que parece carrega tempo e intensidade depois de seu gesto e pode ser tido como cheio da memória de coisas ainda não vividas e borbulhantes no desejo de experienciar.

Bianca Zechinato tinha como origem desse processo seu próprio trabalho plástico e performático, suas questões permeavam na construção de lugares pela percepção sensitiva destes a partir do caminhar, para tanto como exemplo podemos citar a ação realizada na estrada em 2013, naquele mesmo ano, em que a artista caminha no acostamento de trechos da estrada que liga a capital do estado de SP à sua cidade natal, Pedreira-SP. Em 4 horas de ação a percepção do não lugar, como a estrada, se transforma em um espaço relacional e histórico ao transitar por ela de pés descalços. A partir dos três impulsos, os acordos, desejos e contratos se estabelecem entre esses processos e o que a exposição os alimenta.

Figura 1 - Bianca Zechinato. "O Caminho Da Barata", 2013.
Arquivo Das Autoras.

Acreditamos que a capacidade de gerenciar, argumentar e criar a partir de tantos lados se dê através do conexões de pontos de cada lado que irão expandir para outras áreas tornando híbrida a nova forma do todo, trazendo assim à tona, o mesmo resultado obtido pela artista educadora Bianca Zechinato: nova percepção de lugares conhecidos. Tendo a ampliação de significados de lugares da memória, da mente e do corpo pela palavra e pelo corpo, pela matéria e pela entrega de si mesma e do público em visitar lugares conhecidos e desconhecidos de si mesmo e do artista e obras propostas e de realizar, ouvir e responder às novas conexões e relações construídas por diversos olhares resultando em uma experiência individual e coletiva.

Após dois anos da exposição "O Interior está no Exterior", a mesma artista educadora vivenciou uma experiência que estruturalmente se assemelhava aquela, no Sesc Pompéia, agora com a exposição "Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI" (2015), com a mesma empresa Zebra5 que carrega como conceito metodológico a criação de jogos pela arte, como compreensão e desdobramento do processo de mediação. Também nessa exposição a produção sócio educativa procuravam artistas educadores, de modo que foram reunidos cerca de 30 profissionais para atuar na exposição em vigência.

O processo criativo autobiográfico da artista educadora Bianca Zechinato dois anos depois do impulso inicial havia criado desdobramentos na coleta dos caminhos de outros, nesse contexto, a produção pessoal naturalmente se envolveu com a pesquisa de Marina Abramovic e outros três artistas educadores envolvidos no processo: Midien Marcelino, pedagoga, pensa educação aliada à arte como forma ligada à sensibilidade do indivíduo e construção do pensamento crítico; Tiago da Paixão, artista visual tem seu trabalho voltado às sensibilidades da música e desenho, também pensa o território da arte como forma de troca sensível e Isabela Maia, formada em midialogia, volta sua pesquisa às questões de identidade e gênero, tendo sempre o olhar do outro como referência construtiva dessas questões.

Na criação das propostas para a exposição, o percurso lúdico criado foi nomeado de "Terra Comunal e o Segredo das Pedras", primeiramente pensado para o público infantil, a partir do trabalho de Abramovic e das instruções do Método Abramovic, formado por uma série de exercícios de concentração e longa duração compuseram os meios da proposta. Esta continha um mapa da Área de Convivência

do Sesc Pompéia, nele estavam estampadas "paisagens imaginadas" da Terra Comunal, que surgiram a partir dos nomes de obras e composições da curadoria, como no espaço "The House with the Ocean View" (A Casa com Vista para o Mar) - 2002, Sean Kelly Gallery, Nova York.que no mapa era representado por uma cadeira a beira da praia. No acolhimento da visita, os "mensageiros do segredo" (como os artistas educadores se nomearam), contavam uma lenda que fora criada por eles a partir das obras "Red Dragon"; "Black Dragon"; "White Dragon" (Dragão Vermelho; Dragão Negro; Dragão Branco) de Abramovic.

A estrutura da lenda disparava ao grupo a missão de percorrer a exposição em busca do segredo das pedras, que, na contação, guardado pelos dragões em tempos remotos fora descoberto pela artista (ou mestra) Marina Abramovic, e, devido à descrença da humanidade na existência dos dragões, estes adormeceram se transformando em pedras. Abramovic deixava então, com os "mensageiros", a tarefa de conseguir aventureiros para desvendar o segredo através da realização de três desafios. A cada desafio cumprido o grupo recebia uma pista do segredo composta por três pedras, que, ao final, compunham o conceito geral da exposição.

Figura 2 - Terra comunal e o segredo das pedras. 2015.

Fotografias de : Ieda Mercês e Maria Del Carmem. Arquivo das autoras.

Figura 3 - Terra comunal e o segredo das pedras. 2015.
Fotografias de : Ieda Mercês e Maria Del Carmem. Arquivo das autoras.

Caminho de fechamento

No Manifesto da *Free International University*, escrito por Beuys e Henrich Böll, a tarefa principal da escola é desenvolver o potencial criativo existente em todos "A criação não envolve apenas talento, intuição, poder de imaginação e aplicação, mas também a habilidade de materializar o que poderia ser difundido para outras esferas relevantes." (KUONI *apud* VICINI, 2006, p.67). O artista educador autogere seu processo criativo junto ao público trazendo os resultados obtidos à sua esfera de pesquisa, tornando o público o seu mestre e mediador de sua própria obra e caminho. Para isso ele deve ter em sua formação o hábito da análise e reconstrução de sua pesquisa artística e educativa, equilibrando as demandas pedagógicas da formação do público com a prática da coletivização de experiências.

> [...] para perceber, o espectador ou observador tem que criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. Mas tanto aquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos de conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem um ato de recriação, objeto não é percebido como uma obra de arte. O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. Aquele que olha deve passar por essas operações, de acordo com seu ponto de vista e interesse. Em ambos, ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo. DEWEY, 2010, p. 137)

Na prática da liberdade da autoria o artista educador acumula e revitaliza o conjunto de experiências obtido nas visitas educativas expandindo-as a outras propostas em futuras visitas por meio de sua memória, corpo e poética como parte de um todo criativo presente na sua metodologia. Seja artista ou educador, seja artista e educador, seja artista/educador os processos se encontram pela demanda do que lhe afeta e do qual ele quer afetar. O cidadão crítico relacionado ao ser artista resulta de uma autogestão onde sua própria metodologia culmina na consciência do seu estilo, este como consciência de sua criatividade. Partimos de Beuys onde a matéria é formada pelas relações políticas de seu próprio contexto, o estilo vinculado às estratégias do cidadão ativo no mundo, arte ligada à matéria simbólica que a compõe, despertando criticamente esse corpo coletivo do público quando, em seu processo criativo dentro do espaço expositivo, percorre o mesmo caminho de construção do artista.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Livro sobre Nada.* Rio de Janeiro: Record, 1997.

D´AVOSSA, A.; RAPPMANN, R.; FARKAS, S.; HARLAN, V. *Joseph Beuys: a revolução somos nós.* Edições Sesc-SP e Associação Cultural Videobrasil. 2010, 208 páginas. ISBN 978-85-7995-007-0.**:** 2010-2011

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética.* São Paulo: Gilli, 2013.

DEWEY, John. *Arte como experiência.* São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FONTES, A.; GAMA, R. (org.) *I Seminário Oi Futuro. Mediação em museus: Arte e Tecnologia Reflexões e Experiências.* Coleção Livre Expressão, 2012.

HONORATO, Cayo . *A formação do artista-educador, aproximadamente.* VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2014, Goiânia. Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: FAV/ UFG, 2014. p. 522-532.

ROSENTHAL, Dalia. *O Elemento Material na Obra de Joseph Beuys.* 2002, 187 f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas - SP. Ano de obtenção: 2002.

SALLES,Cecília Almeida. *Redes da Criação: Construção da obra de arte.* São Paulo: Horizonte, 2006.

VALENTE, Agnus. *ÚTERO portanto COSMOS - Hibridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo.* 2008, 238 f. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. Ano de obtenção: 2008.

VICINI, Magda Salete. *Arte de Joseph Beuys: pedagogia e hipermídia.* São Paulo: Mackenzie, 2006.

ZECHINATO, B. Provocações Artísticas no Não Lugar: o Deslocamento como objeto artístico. In: 23º Encontro Nacional ANPAP. Belo Horizonte, Anais do XXIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas : ecossistemas artísticos / Afonso Medeiros, Lucia Gouvêa Pimentel, Idanise Hamoy, Yacy-Ara Froner (orgs.) – Belo Horizonte : ANPAP; Programa de Pós-graduação em Artes - UFMG, 2014. p. 204 - 220.

Bianca Panigassi Zechinato

Mestranda em Processos e Procedimentos Artísticos pelo Instituto de Artes da UNESP sob orientação do Prof. Dr. Agnus Valente, graduou-se em Artes Visuais pela mesma universidade em 2013. Atua no campo da produção criativa com o projeto ITINERÁRIOS INACABADOS e como artista educadora, participando de diversas exposições no setor educativo.

Carolina Suarez Copa Velasquez Y Castro

Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2002). É artista educadora desde 1998, realiza oficinas de arte com metodologia baseada na sabedoria da natureza humana, antroposofia. Coordenadora educativa, supervisora e educadora em diversas instituições de São Paulo. Sócia proprietária na empresa Zebra 5 - Jogo e Arte. Orienta profissionais do ensino formal e não formal.

A CURADORIA DE ARTE NO CIBERESPAÇO: CONCEITOS PRESENTES NA CONSTRUÇÃO DE UM MUSEU VIRTUAL

Dra. Celina F. Lage
Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola Guignard (UEMG) - celinalage@gmail.com

Jade Liz de O. França
Escola Guignard (UEMG) - jadelizf@gmail.com

RESUMO
Este artigo apresenta reflexões sobre conceitos presentes na construção do Museu Virtual de Brasileiros e Brasileiras no Exterior, a saber imigração, identidade, rede, memória, cibercultura e virtualidade. Observa-se que na contemporaneidade os indivíduos estão conectados por redes, através da identificação com outros indivíduos no âmbito virtual. O ciberespaço permite que as identidades sejam reafirmadas ou transformadas, conferindo-lhes grande fluidez e se configura como um espaço propício para criação, manutenção e difusão de memórias pessoais ou coletivas. O museu ganha nova potência na medida em que se virtualiza e desterritorializa, se tornando um espaço poético e experimental.

PALAVRAS-CHAVE
Cibercultura. Memória. Museu Virtual. Curadoria Digital.

ABSTRACT
This paper presents reflections on concepts which have been used in the building process of the Virtual Museum of Brazilians Abroad, and on related subjects as immigration, identity, network, memory, cyberculture and virtuality. It is observed that in contemporaneity the individuals are connected by networks and by the identification with others through the virtual medium. Cyberspace allows identities being either reaffirmed or transformed, enabling fluidity and configuring an appropriate space for the creation, maintenance and dissemination of personal and collective memories. As the museum gets virtualized and deterritorialized, it gets a new power becoming a poetic and experimental space.

KEYWORDS
Cyberculture. Memory. Virtual Museum.

1. Introdução

"Hoje em dia, por toda a parte, são as memórias artificiais que apagam as memórias dos homens, que apagam os homens da sua própria memória."

Baudrillard

Apresentamos aqui algumas reflexões sobre conceitos presentes na construção do projeto curatorial do *Museu Virtual de Brasileiros e Brasileiras no Exterior*, cuja plataforma pode ser acessada no endereço eletrônico

<memoria.eu.org>[1]. Os conceitos pesquisados e que pautaram a construção do museu foram imigração, identidade, rede, memória, cibercultura e virtualidade. A partir desta pesquisa de cunho teórico, foi criado um projeto curatorial inovador, que pretende responder à demanda dos brasileiros que vivem no exterior em relação à preservação de sua memória e à divulgação de sua arte.

2. Imigração, identidade, rede e memória na cibercultura

Muitos são os motivos que levam um indivíduo a migrar de país. Algumas vezes é a busca por mudanças, novas oportunidades, construção e reconstrução da vida, o motivo que leva alguém a tomar um novo rumo, se deslocando em direção a diferentes países do mundo. Nessa trajetória, ele leva consigo suas vivências pessoais, além da bagagem cultural do contexto no qual estava inserido. O deslocamento em si já proporciona o aprendizado e a assimilação de novas atitudes e hábitos. As trocas e transformações na vida de um indivíduo, que vão se sucedendo nos percursos feitos, criam uma espécie de rede cultural, através da liga e da mistura de diferentes influências culturais. A identidade de cada indivíduo é algo complexo, que está intimamente ligada à esta rede formada de vivências e aprendizados. Essa ideia de rede é potencializada ainda mais se pensarmos na expressão da identidade no âmbito virtual, onde a troca de informações e influências culturais não ocorrem no tempo e no espaço pautado pelos referências da realidade, mas acontecem em grande volume e a todo momento.

Identidade é um termo de difícil definição. Anteriormente seu conceito estava atrelado a um sujeito unificado, mas atualmente em cada área de conhecimento vemos seu conceito se tornar mais permeável e transitório. Assim, “identidade” está relacionada ao ser, à essência, à relação com o outro, às representações, ao “ser identificado” no convívio social, ou seja, também está relacionada à ideia de rede, pois pressupõe relações interpessoais. Novas relações em novos ambientes transformam os indivíduos e suas identidades. Na contemporaneidade assistimos à uma crise das identidades. Segundo Hall,

[1] O projeto curatorial do Museu Virtual foi resultado de pesquisa desenvolvida com o apoio do Programa institucional de Bolsas de Iniciação científica (PAPq) da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e da FAPEMIG, Brasil. O projeto foi premiado pelo Instituto Brasileiro de Museus e Ministério da Cultura do Brasil no âmbito do “Pontos de Memória no Exterior” em 2013.

> a questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declino, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2001:7)

Mesmo com o postulado da crise das identidades no contexto contemporâneo, ainda assim a definição do conceito de identidade continua sendo uma incógnita. Como Dias constata, “parece que descobrir e definir identidade é tendência geral para o conhecimento e a comunicação, e, portanto, para entendimento na convivência social” (DIAS, 2008:16). Sendo assim, o convívio social, ou seja a relação com o outro é fundamental. É inerente do ser humano a troca de sons, de palavras, de informações, de imagens, como afirma Lévy, “sua natureza é traduzir o outro em si ou implicar em sua própria organização a história de suas relações com seu ambiente” (1996:103). Essas trocas e compartilhamentos conferem ainda mais fluidez à identidade, no exercício da tradução do outro em si. Desta forma, a experiência da alteridade pode se dar tanto de forma física quanto virtual.

Comunidades *online*, criadas entre pessoas que nunca se encontraram fisicamente e talvez nunca se encontrarão, são geradas através de áreas de interesse em comum. Com a velocidade do trânsito de informações e a constante interação entre essas pessoas, a distância geográfica se torna mínima e desimportante. O ciberespaço é construído em conjunto, não há um “centro emissor em direção a uma periferia receptora”, esquema de difusão de comunicação “um-todos”(LÉVY, 2005:128). O estudioso afirma:

> eu defino o ciberespaço como o *espaço de comunicação aberto pela intercomunicação mundial dos computadores e das memórias dos computadores*. (...) A perspectiva da digitalização geral das informações provavelmente tornará o ciberespaço o principal canal de comunicação e suporte de memória da humanidade a partir do inicio do próximo século.” (LÉVY, 1999: 94)

O campo virtual é muito mais ampliado do que o real, ele possibilita a conexão de lugares distantes em frações de segundo, além de tornar possível a

presença em vários sítios ao mesmo tempo, permitindo ao corpo e às suas representações que se multipliquem. Os indivíduos criam enraizamentos e se relacionam na medida em que sentem necessidade de interagirem entre si e ocupar novos espaços. Weil considera este enraizamento como uma relação que se estabelece com o passado, mas também com o futuro:

> o enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. (WEIL, 1943: 411)

A identidade e a identificação dos indivíduos não é necessariamente territorializada, como podemos pensar em se tratando de uma identidade comum, proveniente de uma mesma origem geográfica, como por exemplo o ser brasileiro, o originar-se do Brasil. Os indivíduos e as comunidades se relacionam na ciberculura sob o signo da sincronização e da interconexão, em um espaço desterritorializado. Lévy explica o conceito de desterritorialização:

> quando uma pessoa, coletividade, um ato, uma informação se virtualizam, eles tornam 'não-presentes', se desterritorializam. Uma espécie de desengate os separa do espaço físico ou geográfico ordinários e da temporalidade do relógio e do calendário. (...). A sincronização substitui a unidade de lugar, e a interconexão, a unidade de tempo. (LÉVY, 1996: 21)

Outro conceito que está intimamente relacionado ao conceito de identidade é o de memória, a qual não é permanente, está em constante criação e transformação diante das nossas experiências no mundo. Novas memórias surgem enquanto outras são apagadas. Cada vez que nos lembramos de um fato, a memória vai sendo reescrita, reconfigurada e reconstruída de uma forma dinâmica. Desse modo, mantemos, descartamos e alteramos imagens mentais na medida de nosso interesse.

A maneira como a memória cultural é transmitida, durante toda a história humana, passou por transformações. Tradição oral, manuscritos, imagens, imprensa, internet, todos têm um papel importante no fortalecimento e na manutenção das culturas. Cada mídia apresentou uma revolução em seu tempo e uma maneira diferente de lidar com as informações, com a cultura e com a memória. A maneira como acessamos as informações na atualidade é

caracterizada por uma velocidade muito grande na troca de informações e na sua polifonia. Temos a autonomia de escolhermos entre diversas fontes de informação, além de publicar diferentes versões de um mesmo fato. Um imenso banco de dados de memórias da humanidade, desde que uma vez relatadas e registradas, estariam hipoteticamente disponíveis para serem novamente acessadas no futuro. Se não houver algum erro ou mudança entre as ligações, a rede não esquecerá o fato. Lima examina:

> as mensagens lingüísticas eram sempre recebidas no tempo e lugar em que eram emitidas. Tanto o emissor quanto o receptor compartilhavam um universo de significado semelhante e todos evoluíam no mesmo universo semântico, no mesmo contexto. Nestas culturas, não existia nenhum modo sistematizado de armazenar as representações para futura reutilização. A transmissão do conhecimento, no transcorrer do tempo, exigia um contínuo recomeço, uma renovação suscetível a alterações visíveis de geração para geração. A história era feita a partir da capacidade de memorização dos membros do grupo social e de suas preferências. (LIMA, 2007: 276)

A geração de dados por minuto é cada vez maior, há uma necessidade de mostrar o que se está sendo feito, de registrar, deixar marcas da sua história. Redes sociais virtuais ganham força, compartilham-se textos, imagens, sons, vídeos e o que mais for possível. A democratização de criação e recebimento de informações permite que registremos o momento que vivemos através de diversos pontos de vista, palavras-chaves permitem ainda que se aperfeiçoem os mecanismos de busca, gerando a possibilidade de uma cartografia digital, porém, surgem concomitantemente, dificuldades de mapear esse território disforme, em constante transformação e com excesso de informação.

À medida que novos sistemas digitais de registro, armazenamento, busca e interação nascem, as relações de um indivíduo com o presente e com o passado transformam-se. O museu virtual passa a ser uma forma diferente de transmissão cultural e manutenção da memória, em constante transformação.

O museu ganha assim uma nova potência, uma vez que não está necessariamente atrelado a um espaço físico, consequentemente delimitador. O museu virtual é transportável e itinerante. Há aqueles que reproduzem apenas os modelos tradicionais dos museus, se limitando às “visitas virtuais” e há outros que tem a internet como hóspede de arte digital, carregando a característica da

interatividade, onde as pessoas que o visitam não assumem uma posição passiva de espectadores, mas são convidados a interagir, a fazer parte dele.

3. A inscrição poética da memória no ciberespaço e a curadoria do museu virtual

O projeto possibilitou a criação de um espaço mais amplo de representação da memória dos brasileiros ao redor do mundo e de sua expressão artística, em forma de uma rede de construção de memórias audiovisuais e documentos digitais, constituída por uma comunidade virtual, a qual também se funda a si própria através do museu. Santaella (2007), ao falar da fotografia no âmbito do ciberespaço, caracteriza esta experiência de rede como a possibilidade de troca de experiências e compartilhamento de momentos:

> além de testemunhas do efêmero, essas imagens são voláteis, líquidas, pois, enviadas pelas redes, cruzam os ares, ubíquas, ocupando muitos lugares ao mesmo tempo. O observador já não se locomove para ir ter à foto. Pelo contrário, ela viaja até o observador. São fotos de todos para todos. (SANTAELLA, 2007: 396)

O Museu tem todo seu acervo construído e disponibilizado virtualmente, de forma colaborativa, como possibilidade de tornar visível e possível a construção poética da memória dessas comunidades e indivíduos e seu entrecruzamento, através do meio digital. Apesar da facilitação na comunicação promovida pela internet nos dias atuais, ainda percebe-se uma falta de visibilidade sobre quem são os brasileiros que vivem no exterior e também sobre o que é produzido por artistas nestas condições. A condição de isolamento e invisibilidade é conhecida da curadora e idealizadora do Museu, Celina Lage, que viveu por dez anos na Grécia como imigrante brasileira, convivendo de perto com esse grupo heterogêneo.

Sendo assim, a proposta do Museu Virtual de Brasileiros e Brasileiras no Exterior é criar um espaço de livre expressão para o registro de histórias da vida de cada pessoa, de narrativas ligadas a fatos históricos, das experiências vividas, de manifestações artísticas, de ações coletivas, de lembranças que possuem do Brasil, da expressão da sua identidade cultural, de diferentes visões de mundo, do sentimento da alteridade, de expectativas futuras, sonhos, etc., criando uma

comunidade virtual que compartilha um mesmo espaço e cria, assim, memórias compartilhadas.

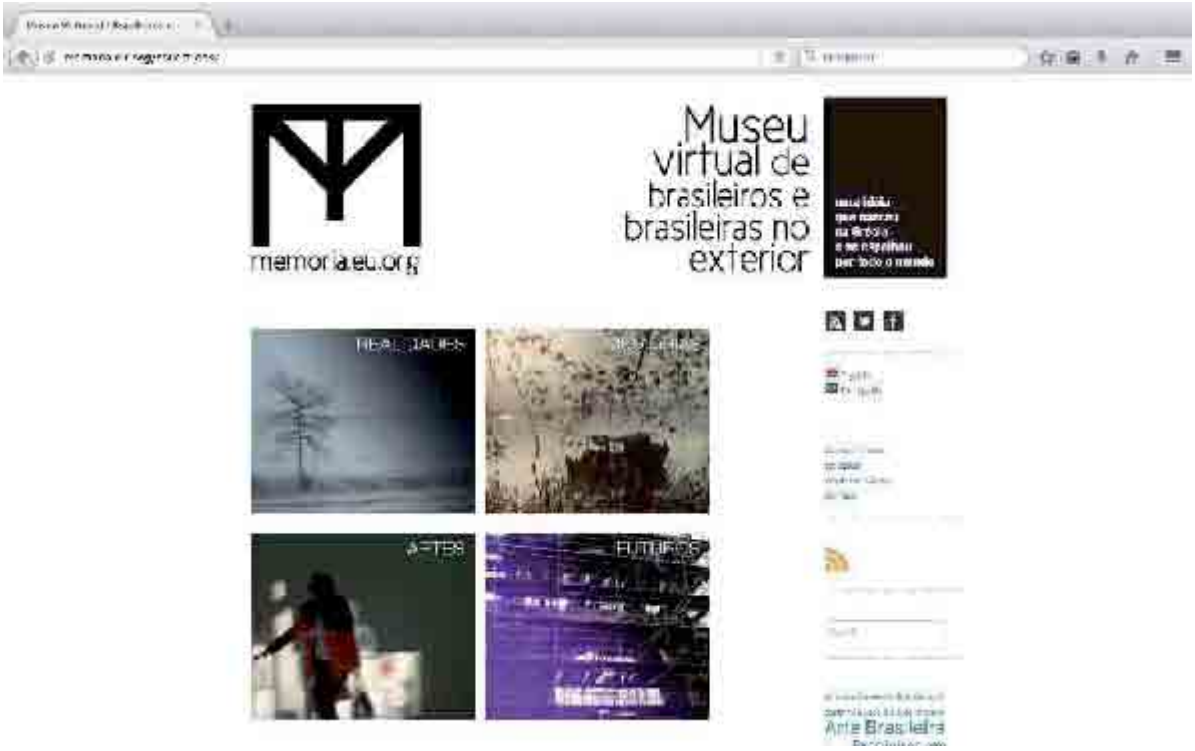


Figura 1 - Visão parcial da página das coleções iniciais do Museu Virtual.
Fonte: Disponível em <http://memoria.eu.org/collections/>. Acesso em: 10 fev. 2015.

Assim, no seu primeiro momento de criação, o museu contou com quatro coleções iniciais: Artes, Memórias, Realidades e Futuros. Elas reúnem vídeos-depoimentos relacionados às expressões artísticas, bem como aspectos ligados ao passado, presente e futuro dos indivíduos. No contexto fluído da cibercultura, os relatos se intercruzam através das palavras-chave, as quais estabelecem redes de relações entre os vídeos e os indivíduos que os protagonizam. A memória de cada um passa a pertencer a uma rede representada pelo Museu, que garante sua sobrevivência através dos tempos.

A primeira coleção Artes destina-se à livre expressão e ao registro de atividades artísticas, seja de um jovem artista ou de um artista já consagrado. Memórias é dedicado às histórias e recordações de cada indivíduo através de relatos pessoais. Realidades é o espaço reservado para o presente, por onde se anda, o que se faz, os hábitos, as cores, os cheiros. Já na coleção Futuros podemos encontrar sonhos e as expectativas do que está por vir. Através da consciência da fluidez virtual, há a possibilidade de futuramente essas coleções se

desdobrarem, se multiplicarem e se transformarem a partir das necessidades que forem surgindo com o recebimento dos vídeos enviados pelo público.

Muchacho afirma que “o museu virtual é um verdadeiro laboratório de experimentação que se manifesta especificamente na maneira como a tecnologia determina a própria forma da experiência” (MUCHACHO, 2005: 1546). Nesse sentido a proposta curatorial entende o museu virtual como uma função poética. Esta função poética estaria presente tanto na virtualidade em si da proposta, quanto na criação do seu próprio espaço virtual, na idéia do museu, na interatividade da plataforma, na forma como instiga os indivíduos a se tornarem protagonistas, e na poética do self-video. Neste sentido foi criada uma chamada aberta (Fig. 2) para o envio de vídeos pelo público, com temática livre. Foram também disponibilizadas algumas dicas de filmagem para auxiliar a gravação com equipamentos caseiros, de modo a possibilitar um uso melhor dos mesmos.

Figura 2 – Visão parcial da página com a chamada aberta para envio de vídeos.
Fonte: Disponível em <http://memoria.eu.org/send-your-video/>. Acesso em: 10 fev. 2015.

O visitante é também convidado a participar de exposições de fotografias, como, por exemplo, a exposição “Da Janela Para o Mundo” (Fig. 3), realizada em 2015. A exposição foi resultado de uma convocatória aberta lançada através das

redes sociais para envio de fotografias que tivessem sido tiradas a partir de janelas por brasileiros no exterior. As fotografias foram adaptadas para o formato de Arte Postal Digital (Fig. 4), dando origem posteriormente a três produtos distintos: uma exposição de Arte Postal Digital, um Livro de Artista eletrônico e uma exposição itinerante em projeção *site specific*. Tendo em vista os três produtos gerados, considerou-se o projeto curatorial como um projeto transmídia.

Figura 3 – Visão parcial da exposição de Arte Postal Digital “Da Janela Para o Mundo”.
Fonte: Disponível em <http://memoria.eu.org/da-janela-para-o-mundo/>. Acesso em: 10 fev. 2015.

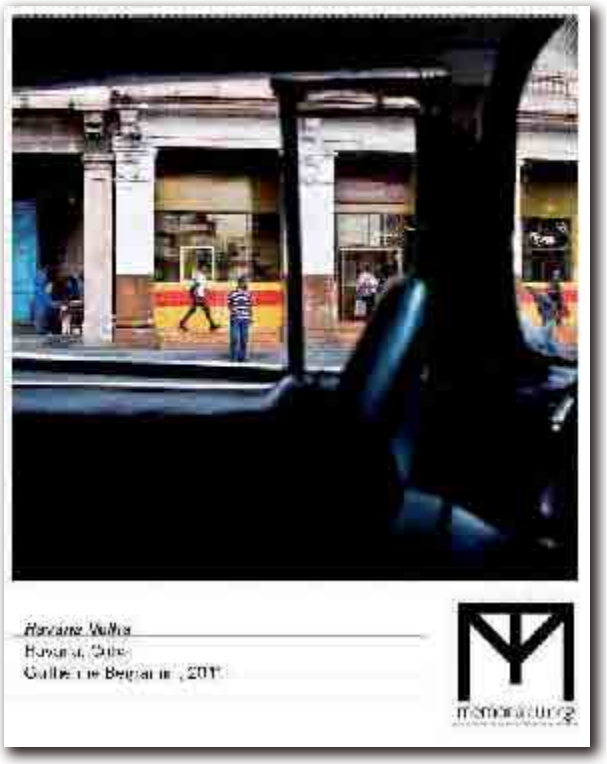


Figura 4 – Arte Postal Digital, integrante da mostra “Da Janela Para o Mundo”.
Fonte: Disponível em <http://memoria.eu.org/da-janela-para-o-mundo/>. Acesso em: 20 jul. 2015.

4. Considerações Finais

A intenção do projeto do Museu Virtual é de que o visitante/participante/autor possa expressar a sua identidade, construindo a sua memória e ao mesmo tempo construindo este espaço compartilhado. Desse modo, o visitante da plataforma pode interagir com a coleção do Museu, como mero espectador ou como artista, se identificando com os outros participantes e a situação em que eles se encontram, mesmo estando em países diferentes. Assim, redes de trocas e conexões são construídas pelo projeto curatorial, em um exercício poético compartilhado com o público, que aceita participar do projeto como coautor.

Santaella (2007) expõe essa ideia de rede de troca e conexão:

> instaura-se com isso uma geografia da percepção fugaz em territórios cujo domínio sobre a matéria é efêmero, cuja posição no espaço é tênue, cuja temporalidade se esvai nos olhares rápidos que lançamos às situações e os instantes voláteis nos ajudam a rememorar no piscar de olhos em que uma imagem se mostra tão-só e apenas para ceder passagem a uma outra imagem, em um moto-contínuo de fragmentos nômades de espaços e tempos desgarrados e descontextualizados que se cruzam, se interpenetram e indefinidamente se misturam. (SANTAELLA, 2007: 396)

As memórias compartilhadas na plataforma que formam o museu são exatamente estes fragmentos de espaços e tempos que se cruzam, interpenetram e se misturam. Tendo em vista ser uma obra de arte da cibercultura, ele se caracteriza como uma obra-fluxo, que se altera constantemente com a participação do público que também assume uma posição autoral (LAGE, 2014: 2). Por fim, acredita-se que o museu virtual será sempre transitório, desterritorializado e fluído, assim como as obras da cibercultura e as identidades na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, B O de. Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur. *Revista Estudos Filosóficos,* São João Del Rei, nº 9, p. 136 - 150. 2012. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art10_rev9.pdf>.

BRUNO, Fernanda et al. O oráculo de Mountain View: o Google e sua cartografia do ciberespaço. *E-Compós*, Brasilia, v. 6, p. 1-21, 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/91/91>

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda Inovadora. *Revista Museologia e Patrimônio*, Unirio, vol. 6 nº 1, p. 99 - 117. 2003. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A memória oral no mundo contemporâneo. *Estud. av.*, São Paulo , v. 19, n. 55, p. 367-376, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000300027&lang=pt>.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 10ª ed. Rio de Janeiro: dp&a; 2005.

LAGE, Celina F. O papel do Curador de Arte na Cibercultura: projetando um museu virtual. In: I SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA *SEBRAMUS*, (1.), 2014, Belo Horizonte. Caderno de Resumos I SEBRAMUS. Belo Horizonte: Rede de Pesquisadores e Professores do campo da Museologia, 2014. p. 36-36.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* São Paulo: Editora 34 Ltda, 1999.

_____. *O que é o virtual?.* São Paulo: Editora 34 Ltda, 1996.

LIMA, Gercina Ângela Borém. A transmissão do conhecimento através do tempo: da tradição oral ao hipertexto. *Revista Interamericana de Bibliotecología,* Colombia, vol. 30, n.2, p. 275 – 285, Jul.- Dic. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/rib/v30n2/v30n2a13>.

MAIA, R D. *O conceito de identidade na filosofia e nos atos de linguagem.* São Carlos, 2008. 142f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. 2008 Disponível em: <http://www.ppgl.ufscar.br/novo/arqs/resumos/1308128363_019rubensdias.pdf>.

MUCHACHO, Rute. Museus virtuais: A importância da usabilidade na mediação entre o público e o objecto museológico. In: 4º SOPCOM, (4.), 2005, Aveiro. Livro de actas. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. p. 1540 – 1547.

SANTAELLA, Lucia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade.* São Paulo: Paulus, 2007.

Celina F. Lage

Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola Guignard/UEMG. Doutora em Literatura Comparada, Mestre em Teoria da Literatura e Licenciada em Letras/UFMG. Pós-doutorado pela National & Kapodistrian University of Athens/Grécia. Prêmios: Pontos de Memória no Exterior do IBRAM e MinC; Coroa de Ouro pela Associação do Helenismo Ecumênico/Grécia; Xerox do Brasil na categoria Tradução pelo livro Poesia Grega Antiga. Bolsista do PAPq/UEMG.

Jade Liz de O. França

Graduanda em Bacharelado em Artes Plásticas pela Escola Guignard/UEMG (conclusão prevista para 2015). Pesquisadora bolsista da FAPEMIG e ex-bolsista do PAPq/UEMG, Curadora do Museu Virtual de Brasileiros e Brasileiras no Exterior, desde março de 2014.

ARTE

MESA 14 – O Artista e a Obra – 1

Fabio F. Leal
A NARRATIVA BARROCA EM *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* E *LA ÚLTIMA CENA*: DIÁLOGO COM OTTO MARIA CARPEAUX

Guilherme Daniel Breternitz Mannis / Yara Borges Caznók
ASPECTOS DE RETÓRICA MUSICAL E ANÁLISE FORMAL APLICADAS AO *OUTONO*, DE ANTÔNIO VIVALDI

Paulo Cesar Martelli / Paulo César Veríssimo Romão
ASPECTOS RETÓRICO-MUSICAIS NO PRELÚDIO DA SUÍTE N.2 PARA VIOLONCELO, BWV 1008, DE J. S. BACH

Natalia Cristina A. Gomes
CENA DE FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO – CONSIDERAÇÕES SOBRE O RETRATO COLETIVO DE ALMEIDA JÚNIOR

Edison Eugênio
A OBRA DE ARTE EM SUA FORMATIVIDADE: UMA REFLEXÃO A PARTIR DO PENSAMENTO DE LUIGI PAREYSON

O BARROCO EM O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO E LA ÚLTIMA CENA: DIÁLOGO COM CARPEAUX

Fabio de Freitas Leal
Unesp – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – ff_leal@me.com

RESUMO
Pretende-se neste artigo um diálogo dos filmes "*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*", de Glauber Rocha (Brasil - 1969) e "*La última cena*", de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba – 1977), com um ensaio de Otto Maria Carpeaux: *Teatro e estado do barroco.* O pequeno manuscrito de Carpeaux foi escolhido por se tratar de grande contribuição para o entendimento das narrativas barrocas e suas especificidades e, apesar do autor focar na linguagem teatral, todos os elementos apresentados são perceptíveis também no cinema. Os filmes escolhidos partem da mesma premissa, são extremamente representativos em seus respectivos países e no mundo, sendo duas relevantes amostras de um cinema político e estético que esteve em voga na américa latina nos anos 60 e 70.

PALAVRAS-CHAVE
Cinema. Barroco. Otto Maria Carpeaux. Glauber Rocha. Tomás Gutiérrez Alea.

RESUMEN
En este artículo la intención es un diálogo de las películas "O dragão da maldade contra o santo guerreiro", de Glauber Rocha (Brasil - 1969) y "La última cena", de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba - 1977), con un ensayo de Otto Maria Carpeaux: Teatro e estado do Barroco". El pequeño manuscrito de Carpeaux fue elegido por tratarse de grande ayuda para que las narrativas barrocas y sus especificidades sean comprendidas y, pese el autor enfoque en el lenguaje teatral, todos los elementos elegidos presentados pueden ser percibidos también en el cine. Las películas son demasiadas representativas en sus países y el mundo, así que son dos ejemplos significativos de un cine político y estético usual de los sesenta y setenta.

PALABRAS CLAVE
Cine. Barroco. Otto Maria Carpeaux. Glauber Rocha. Tomás Gutiérrez Alea.

1. A narrativa religiosa

Affonso Ávila, entre outros[1], reconhece Otto Maria Carpeaux como um precursor na reflexão acerca do barroco, por se destacar como um autor embasado e consciente:

[1] Guilherme Simões Gomes Jr. aponta Carpeaux como um dos melhores intelectuais no "levantar de poeira" nas discussões sobre o barroco: GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Em torno da noção

> Quem na verdade logrou afinal abrir clareira iluminadora e de horizonte no âmbito do problema[2], e no bojo da geração anterior a 50, não foi outro senão o abrasileirado humanista Otto Maria Carpeaux, mestre então da informação nova no país, ao enunciar pioneiramente, ainda que ao relance de pequenos mas sábios ensaios fortuitos, a sua ideia sintetizadora de um barroco ao mesmo tempo universal e americano, um barroco propensor de espírito e amplificador de história. (ÁVILA, 1997, p.10).

O texto utilizado é um manuscrito de dezenove páginas encontrado no acervo da Fundação Casa Rui de Barbosa, escrito em francês na década de 40, traduzido e publicado pelo Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo[3].

Carpeaux afirma que "a alma da vida barroca é de substância latina" (CARPEAUX, 1990, p. 7) e, acredita-se, que ao usar o substantivo "vida" o autor está propondo um olhar que extrapola as questões estilísticas, pois, assim como outros autores, percebeu que o tema barroco vai muito além das volutas e do *chiaroscuro*, trata-se, acima de tudo, de um fenômeno católico, porém, como o próprio autor afirma, de caráter universal.

A narrativa religiosa está presente tanto em *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, quanto em *La última Cena*. O sincrético aparece nas alegorias de Rocha e na opção de Alea em contar sua tragédia na semana santa. A universalidade também é evidente, devido à aceitação das produções em todo o mundo[4].

Rodrigo Gutiérrez Viñuales é um dos estudiosos contemporâneos a refletir sobre a pervivência[5] do barroco através do fervor religioso, muito característico dos países latino-americanos:

---

de barroco no brasil. In: SOUZA, Eliana Maria de Melo (Org.). *Cultura Brasileira – figuras de alteridade*. Hucitec. São Paulo. 1996, p.11.

[2] Ávila afirma que um dos problemas nas "leituras" sobre o barroco é a falta de informação e formação para tratar da linguagem ou das linguagens do estilo. ÁVILA, Affonso. *Barroco Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 10.

[3] CARPEAUX, Otto Maria. *Teatro e Estado do Barroco* (tradução e comentários de Zenir Campos Reis), Estudos Avançados 4/10, São Paulo: USP, 1990.

[4] *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* proporcionou a Glauber o prêmio de direção em Cannes e *La última cena* foi premiado na Espanha, Inglaterra, Venezuela, Estados Unidos, Portugal e, no Brasil, foi contemplado com prêmio do Júri Popular, na segunda mostra internacional de cinema de São Paulo.

[5] Pervivência (*Fortleben*) é um termo largamente utilizado por Walter Benjamin no texto *Die Aufgabe des Übersetzers*, para se referir às obras que sobrevivem para além do tempo que nasceu.

> [...] respecto de la necesidad de hacer hincapié en la pervivencia contemporánea y en la existencia actual de las expresiones barrocas en las distintas naciones americanas, que no son más que la reconfirmación de un espíritu y una cultura que, aun con sus lógicos cambios, ha mantenido como una de sus raíces innatas el fervor religioso y la expresión popular (VIÑUALES, 2004, p. 89).

O barroco chegou ao Brasil e em Cuba quando ele já havia entrado em declínio na Europa, porém foi muito importante no processo introdutório do catolicismo nestes países e é principalmente nas manifestações religiosas que sua presença se faz mais latente. No filme de Titón (como Tomás Gutiérrez era chamado por seus amigos), toda a trama se desenvolve na semana santa. O nome do filme refere-se à santa ceia, que é comemorada sempre na quinta-feira da semana que celebra a paixão, a morte e a ressurreição de Cristo. A cena da ceia lembra muito a obra de Caravaggio, "*A ceia em Emaús*":

Fig. 1: Santa Ceia.
Fonte: Cena extraída do filme *La última cena*.

Fig. 2: Michelangelo Merisi da Caravaggio. *The Supper at Emmaus*, 1601.
Fonte: The National Gallery, London. Imagem extraída de:
<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/michelangelo-merisi-da-caravaggio-the-supper-at-emmaus>. (Acesso em 05 jul. 2015.)

La última cena é ambientado em uma fazenda colonial do século XVIII e narra a busca de um conde em se aproximar de Cristo. Na encenação da semana santa os escravos são os apóstolos e o conde "encarna" Cristo. Os escravos são vítimas de violência física e cultural, pois a fé cristã imposta não é compreensível para a maioria deles, o que motiva uma rebelião dos negros que logo é punida pelo conde.

O filme *O dragão da maldade* continua a história de Antônio das Mortes, matador de cangaceiro introduzido no filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, também do diretor Glauber Rocha. Após ter assassinado Corisco, o último cangaceiro, Antônio vive uma vida sem sentido, até que na pequena cidade Jardim das Piranhas surge o cangaceiro Coirana, que se intitula reencarnação de Lampião e traz consigo uma Santa e o negro Antão, filho de Oxóssi, divindade de origem africana análoga a São Jorge. Antônio das Mortes é contratado pelo coronel Horácio para matar Coirana e cumpre sua tarefa, porém, após intervenção da Santa, o jagunço passa a questionar quem é o verdadeiro "dragão da maldade" e muda de lado. Glauber usa de iconografia sincrética para contar a história da conversão de Antônio e entre as

cenas mais marcantes estão a *Pietà* (protagonizada pela Santa, que segura o corpo do cangaceiro Coirana) e a "crucificação" de Coirana:

Fig. 3: Coirana aludindo Cristo crucificado.
Fonte: Cena extraída do filme "*O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*".

2. Representação e movimento

Carpeaux continua o ensaio afirmando que "o barroco é o estilo - e o tempo - da "representação" por excelência. A mesma pompa contorna com suas suntuosidades a cena, a corte, o altar" (p. 13). Esta pompa é perceptível em *O dragão da maldade*, trata-se do primeiro filme colorido de Glauber Rocha, que procurou o fotografo Afonso Beato para tirar algumas dúvidas sobre efeitos especiais, já que Beato havia ganhado prêmios importantes por seu trabalho. Beato assumiu a fotografia do filme e fez vários testes, pois Glauber não gostava de como a cor era utilizada nos filmes brasileiros. O que foi feito em *O dragão da maldade*, Glauber chamou de *Trópicolor*, nunca antes havia se visto tanto contraste e saturação em um filme colorido no Brasil.

Para Títon, *La última cena* tem valor sem igual, afirma ser seu filme com a estética mais bem resolvida:

> *La última cena* tem, além disso, a beleza de uma fotografia excepcional de Mario Garcia Joya. O trabalho com ele não é somente garantia de imagens de boa qualidade, mas também a colaboração é muito mais rica e profunda e abarca todos os demais aspectos e níveis da obra, desde o núcleo conceitual até o acabamento final, a aparência definitiva. (ALEA, 2011, p.26).

A representação se dá no forte caráter teatral que os filmes possuem, O *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, assim como *Deus e o diabo na terra do sol*, possui clara influência da estética brechtiana, pois Glauber distancia os personagens do espectador, o intuito não é causar imersão, percebe-se que se trata de um filme, de uma encenação.

Várias são as cenas de *O Dragão da Maldade* que evocam uma representação teatral, a iniciar pela abertura do filme, em que a câmera estática apresenta uma paisagem desértica, ouve-se som de tiros e alguns segundos depois surge Antônio das Mortes pelo lado direito atirando com uma espingarda para o lado esquerdo, o alvo é apresentado inicialmente por seu grito, para depois surgir pelo lado esquerdo, quando Antônio das Mortes já havia sumido do plano. Trata-se de um cangaceiro que agoniza de forma dramática e teatral no centro da tela, roda e grita até cair e calar. Outra cena extremamente teatral é a luta entre Coirana e Antônio, em plano sequência os personagens lutam com o lenço rosa de Antônio entre os dentes, percebe-se a espada de Coirana deformando a cada novo golpe, a ponto de, no final da luta, estar totalmente curvada.

Em *La última cena* esta teatralidade fica evidente na longa cena da Ceia, com poucos cortes e quase 50 minutos, os escravos cantam, dançam, contam histórias e mitos. Existem poucos diálogos, na maior parte da ceia o Conde é o orador, quase como num monólogo e, quando o Conde dorme, surge espaço para os escravos manifestarem suas crenças e angústias.

Apesar das obras analisadas possuírem planos longos e teatrais, a escola *eisensteiniana* fica evidente no clímax de ambos os filmes, em que o plano sequência dá espaço para os cortes e movimentos rápidos: "O teatro propriamente barroco é uma "cena sucessiva", e, por isso, um teatro de movimento. Até mesmo um teatro de movimento excessivo" (CARPEAUX, 1990, p.15). Há uma sensação de náusea[6], principalmente na câmera de Glauber, que parece desenhar volutas e oscila entre o frenético e o estático, sendo a antítese inseparável da produção "Glauberiana".

[6] Wolfflin afirma que efeito de massa e movimento são os princípios do estilo barroco e que ele causa uma espécie de náusea: WÖLFFLIN, Heinrich. Renascença e Barroco. São Paulo: Perspectiva, 2012.

3. O homem, o pessimismo e o sonho

Segundo Carpeaux, o homem barroco é sempre pessimista e melancólico, além de possuir partículas do bem ou do mal.

> O tirano da tragédia barroca tem quase os traços de um santo, desesperado de sua salvação. É profundamente melancólico, pois conhece a maldade do mundo. Perde-se em sua melancolia, debate-se entre a incapacidade de decisão e tempestades afetivas. (CARPEAUX, 1990, p. 17.)

Esta descrição do tirano resume muito bem o personagem do Conde no filme de Títon:

Conde:

— Mas padre, eu não encontro paz.

— Vivo continuamente inquieto.

— E todo dia ando perdido como numa caverna de escuridão.

— Onde posso encontrar a paz, Padre?

Padre:

— Em Deus, e apenas em Deus.

A partir do trecho acima, extraído de um diálogo entre o Conde e o Padre, é perceptível a angústia do “vilão”, não só na fala, pois o Conde também aparece cansado e curvado nas primeiras cenas. A tentação, que segundo Carpeaux é um elemento presente, aparece como reprovação na fala do Padre, que aconselha o Conde a não passar tanto tempo bebendo ou com as negras escravas.

É a melancolia e confusão do Conde que o leva a imitar Cristo e, na tentativa de reproduzir a semana santa, seleciona doze negros representando os doze apóstolos, lava os pés de todos na manhã da quinta-feira santa, como Jesus o fez e, finalmente encena a última ceia, umas das passagens bíblicas mais famosas. Apesar do discurso equivocado, o Conde come e bebe com os escravos e ainda promete que não seriam obrigados a trabalhar na sexta-feira santa, porém, o Conde

não consegue escapar da maior das tentações do teatro barroco, que é tornar-se um tirano.

> Quando, no teatro barroco, a vontade humana é quebrada, isto significa, cada vez que Deus ou o demônio venceu, mas pela livre decisão humana. Não é a escravidão da vontade, mas simplesmente a dependência religiosa do homem. (CARPEAUX, 1990, p. 18.)

A mesma melancolia acompanha Antônio das Mortes, porém, diferente do Conde, o jagunço se rebela contra a tirania, trata-se da redenção do personagem, que anteriormente extinguiu os cangaceiros do Sertão.

Segundo Carpeaux, “A apoteose é a verdadeira conclusão do teatro barroco” (1990, p. 20) e nos dois filmes analisados, há uma tendência a aproximar os personagens de divindades, seja Coirana como Cristo crucificado e reencarnado no personagem do Professor, ou no Conde, que se apropria do lugar de Cristo na santa ceia.

Quando afirma que toda política barroca é de inspiração religiosa “um campo de batalha, em que os exércitos de Deus e do diabo se combatem” (1990, p. 25), parece que Carpeaux está anunciando algum filme dos dois diretores, o próprio título de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* ou *Una pelea cubana contra los demonios* de Títon, evocam a reflexão de Carpeaux.

Carpeaux conclui seu texto com a reflexão de que apesar de toda melancolia, o barroco não se desespera, pois, neste teatro, o símbolo da vida é o sonho. O mesmo ocorre nas trágicas obras analisadas. *La última cena* anuncia a esperança quando, apesar da crueldade praticada pelo conde em assassinar brutalmente os escravos que participaram da ceia, existem apenas onze cabeças fincadas nas estacas, a décima segunda está vazia, o filme termina com a fuga do escravo e toda a sua vivacidade. Já em *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, o final é menos óbvio, o dragão encarnado pelo Coronel e seus jagunços estão mortos, porém a luta maior provavelmente é anunciada através de uma alegoria, a placa do posto de gasolina Shell, que aparece enquanto Antônio das Mortes caminha em uma estrada ao som da música tema do ex-matador de cangaceiro, pode aludir à dominação imperialista, que sempre revoltou Glauber.

Fig. 4: Antônio das mortes caminha na estrada, ênfase a placa de um posto de gasolina Shell.
Fonte: Cena extraída do filme "*O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*".

Antônio das Mortes, assim como o escravo rebelde, representam o sonho e a esperança de Glauber e Títon, um sonho de alma latina, onde a pervivência barroca se faz latente.

> A tragédia do Estado barroco é a única tragédia barroca que tem um fim puramente trágico. A alma barroca vê as muralhas deste mundo desmoronar, mas, com toda melancolia, ela não desespera: sabe que o símbolo da vida es sueño é mais que uma exortação pedagógica, a saber o profundo conhecimento metafísico que foi o fundamento do teatro e do Estado barrocos, e que lhes sobreviveu. (CARPEAUX, 1990, p. 36.)

REFERÊNCIAS

ALEA, Tomás Gutiérrez. Nem sempre fui cineasta. In: *O cinema de Tomás Gutiérrez Alea*. Catálogo da mostra da Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2011.

ÁVILA, Affonso. *Barroco Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português (tradução Fernando Camach), Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. *Teatro e Estado do Barroco* (tradução e comentários de Zenir Campos Reis), Estudos Avançados 4/10, São Paulo: USP, 1990.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Em torno da noção de barroco no brasil. In: MELO, Eliana Maria de Melo (Org.). *Cultura Brasileira – figuras de alteridade*. São Paulo: Hucitec. 1996, p.11.

VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. Pervivencias Barrocas en el arte contemporáneo latino americano. In *Arte Barroco: una revisión desde la periferia*, fundación Mapfre Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich. Renascença e Barroco. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Filmes

ÚLTIMA CEIA, A. Direção: Tomás Gutiérrez Alea, 1977. (130 min) color. Título original: La última cena.

DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO, O. Direção de Glauber Rocha. Produção: Mapa filmes. Brasil: 1969. Bahia. Versão restaurada digitalmente, 2008. [DVD]. (95 min), colorido.

Fabio de Freitas Leal

Mestrando em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), com orientação de José Leonardo do Nascimento, bolsista pela CAPES. Participa do grupo de pesquisa: Laboratório de Pesquisa em Identidade e Diversidade Cultural no Instituto de Artes – UNESP. Graduado em Comunicação Social com ênfase em Rádio, TV e Internet, pela Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (2012).

ASPECTOS DE RETÓRICA MUSICAL E ANÁLISE FORMAL APLICADOS AO *OUTONO*, DE ANTONIO VIVALDI

Guilherme Daniel Breternitz Mannis
Doutorando – Instituto de Artes da Unesp - gmannis@gmail.com

Yara Borges Caznók
Docente – Instituto de Artes da Unesp – cazca@uol.com.br

RESUMO
O trabalho tem como meta o levantamento de convergências e divergências de resultado entre dois procedimentos metodológicos distintos de análise aplicados à uma mesma obra - *Outono* (primeiro movimento), de *As Quatro Estações*, de Vivaldi -, visando à obtenção de uma gama maior de subsídios para a interpretação musical. Para tanto, foram propostas a análise retórico-musical, de acordo com Cano, e a análise formal, segundo Hepokoski/Darcy e Hill. Os resultados foram comparados com duas diferentes gravações, verificando-se consistente intersecção com a prática musical.

PALAVRAS-CHAVE
Análise Retórico-musical. Análise Formal. Performance. Antonio Vivaldi. *As Quatro Estações*.

ABSTRACT
This study aims to check the result of convergences and divergences between two different analysis methods applied to the same work: Autumn (first movement), from the serie Four Seasons by Antonio Vivaldi. The goal is to obtain a wider range of results for a convincing interpretation. For this purposal, were used rhetorical analysis, according to Cano, and the formal analysis, based on Hepokoski/Darcy and Hill. The results were compared with two different recordings, verifying relevant paralels with the musical practice.

KEYWORDS
Rhetorical Analysis. Formal Analysis. Performance. Antonio Vivaldi. The Four Seasons.

1. Introdução

As Quatro Estações de Antonio Vivaldi (1678-1741) talvez sejam os concertos para violino mais conhecidos de toda a literatura ocidental. Sua característica musical de escuta acessível e de efeitos violinísticos cujas figurações têm objetivos descritivistas, ou seja, de evocar no ouvinte ideias, imagens e estados de alma específicos de cada estação, faz com que esta obra seja audição frequente entre os melômanos e performance obrigatória entre os intérpretes de cordas e grupos orquestrais.

Apreciar este material, hoje em dia, é um desafio. Dialogar com centenas de performances já existentes e com o texto musical aparentemente distante da prática

atual[1] torna-se tarefa complexa. É necessário que o intérprete se utilize de todos os meios que a ele estejam disponíveis para que possa amalgamar variados subsídios visando a criação de interesse artístico nos mais variados momentos desta obra.

A proposta a ser desenvolvida por este artigo vai ao encontro desta premência: através da aplicação de dois procedimentos metodológicos de análise distintos a um dos Movimentos deste ciclo de concertos, buscar-se-ão subsídios importantes para a concepção de uma acurada interpretação musical, que contemple, de forma orgânica, aspectos musicológicos analíticos, históricos e retóricos. Para tanto, foi escolhido o primeiro movimento do concerto *Outono* (RV293), a ser analisado segundo dois procedimentos distintos: a análise retórico-musical, fundamentada por Ruben Cano (2000) e Dietrich Bartel (1997), procurando abordar o texto musical segundo o pensamento composicional da época, e a análise formal tal qual proposta em Hill (2005) e Hepokoski e Darcy (2006), mais de acordo a uma visão musicológica contemporânea. Abordar-se-á o texto musical conforme estas perspectivas, e posteriormente os resultados serão comparados entre si de modo a serem identificadas convergências e divergências. Ao final, os resultados obtidos serão comparados também à performance de duas gravações, realizadas com grupos especializados na interpretação de repertórios barrocos.

2. Análise retórico-musical, segundo Cano (2000)

> Efetivamente, se um dos objetivos da arte barroca era a persuasão, se os artistas aspiravam imprimir em suas obras a eloquência e o poder para mover os afetos próprios dos oradores, então, necessariamente os processos de estruturação interna deveriam assumir um fundamento retórico (CANO, p. 26).

Primeiramente, antes da realização específica da análise retórica, faz-se necessário compreender a concepção da obra abordada. *As Quatro Estações* (1725) foram as primeiras quatro composições de uma série de 12 Concertos denominada *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, ou seja, "O ensaio/desafio da harmonia e da invenção". Dedicadas ao Conde van Morzin, tais composições vêm acompanhadas de Sonetos que complementam a parte musical com sugestões imagéticas, cada qual concebido para uma distinta estação. Provavelmente tais Sonetos foram

[1] No sentido em que uma partitura barroca possui muito menos indicações ao intérprete em relação a

criados pelo próprio Vivaldi, como descreve a carta enviada pelo compositor ao seu mecenas:

> Não se surpreenda se, entre estes poucos e fracos concertos, Vossa Excelência encontre "As Quatro Estações", as quais têm por tanto tempo desfrutado da amável generosidade de Vossa Excelência. Mas acredite, eu considerei imprimi-las porque, apesar de serem as mesmas, eu acrescentei a elas, além dos sonetos, uma indicação muito clara de todas as coisas que nelas se explicam, assim eu estou certo de que elas parecerão novas para você (Vivaldi, in CUETO Jr., 2010).

Na própria partitura, há indicações precisas sobre a correlação entre os versos dos Sonetos e figurações musicais.

Voltando à questão analítica, no tocante ao sistema retórico-musical segundo Cano (2000, p.73), cinco são as principais partes ou momentos retóricos de um texto ou uma composição musical: *Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria* e *Pronuntiatio.* Identificar-se-ão, neste artigo, relações entre a obra e tais partes, sugerindo analogias que possam conter subsídios úteis e práticos para a performance musical.

Como bem sugere o autor acima citado referindo-se ao *inventio* retórico-musical (p.76), "os compositores barrocos aplicaram os princípios da *inventio* retórica para obter ideias ou argumentos musicais apropriados. O sistema operativo da *inventio* musical foi denominado, pleonasticamente, como *loci topici*." Parece-nos adequado ressaltar, portanto, que a concepção *a priori* dos Sonetos para a composição dos concertos estivesse intimamente ligada ao conceito retórico de *inventio*, e mais, que tal concepção estivesse ligada mais especificamente a três destes *loci topici,* redes de aspectos pertinentes puramente às concepções artísticas, a saber:

a) *Locus descriptionis*. Possibilita a descrição musical dos afetos. Por meio da concepção dos poemas, figurações musicais serão concebidas para descrever os mais diversos estados da alma e as mais variadas imagens e ações.
b) *Locus notationis*. Possibilidades criativas que emergem da notação musical *per se*. Questões contrapontísticas, pés rítmicos, inversões de sujeitos e temas musicais, repetições, imitações em cânone.

c) *Locus causae formalis*. Relativo à forma, aborda considerações referentes a melodias, e sobretudo aos aspectos formais usualmente utilizados nos concertos de Vivaldi, em especial, o do *Ritornello*.

Sobre o Soneto especificamente concebido para o *Outono*, seu enredo aborda a feliz colheita dos camponeses que se confraternizam, com danças, cantos e bebida. Tal alegria culmina, devido ao moderado clima, no desfrutar de um doce sono, e após o raiar de um novo dia, na caça, atividade tipicamente campesina. A primeira estrofe deste Soneto, utilizada como base para a composição do Movimento apreciado, com sua tradução para o português, segue abaixo:

Celebra il vilanel con balli e canti	Celebra o camponês com danças e cantos
Del felice raccolto il bel piacere	Da feliz colheita o belo prazer
E del liquor di Bacco accesi tanti	E pelo licor de Baco um tanto aceso
Finiscono col sonno il lor godere.	Termina com sono a sua diversão.

O próximo e mais importante tópico retórico a ser abordado é o *dispositio*, ou seja, a "Seção do sistema retórico em que as ideias e argumentos descobertos na *inventio* são ordenados e distribuídos nos momentos do discurso em que, segundo suas características, resultem mais oportunos e eficazes" (*idem ibidem*, p.82). Esta seção se subdivide em seis momentos principais de desenvolvimento do discurso, a saber:

a) *Exordio*. Introdução ao discurso, o trânsito do silêncio ao som. Preparação do ouvinte para o tema que será abordado.
b) *Narratio*. A apresentação dos fatos principais, de forma objetiva, clara, breve, verossímil e sem argumentação. Um relato.
c) *Propositio.* Enunciação da tese fundamental sobre a qual se sustenta o discurso.
d) *Confutatio*. Defesa da tese. Inclusão de algumas ideias contrárias, antíteses, e análise das mesmas de forma desacreditada.
e) *Confirmatio*. Regresso à tese fundamental.
f) *Peroratio*. Epílogo, resumo do que já foi exposto seguido por algum tipo de conclusão.

Estabelecendo-se um paralelo entre tais aspectos e a composição abordada, notam-se muitas correlações com os momentos acima relatados.

a) *Exordio*. Compassos 1-13, primeiro *ritornello* orquestral[2]. São impressos aí os dois primeiros versos do Soneto, acrescidos da inscrição *Ballo e canto de villanelli* (Dança e canto dos camponeses). A figura 1, através da parte individual de violino, evidencia a dançante relação entre o início do concerto e as inscrições na partitura (dois versos e significação prática da figuração musical).

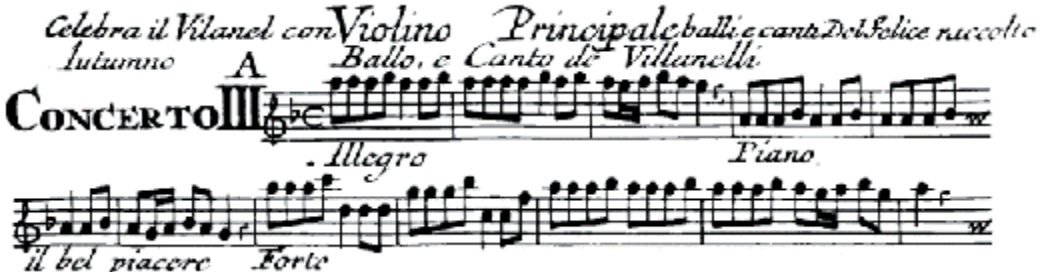


Figura 1: Dois primeiros versos musicados do soneto no exordio: *Celebra il vilanel con balli e canti*, d*el felice raccolto il bel piacere.* Inscrição: *Ballo e Canto de Villanelli* (Dança e canto dos camponeses). Fonte: Imslp.org.

Como consequência de performance, pode-se concluir, através da relação com a poesia, que o intérprete deva ressaltar o caráter dançante desta seção, respeitando-se, naturalmente, as dinâmicas propostas (em sua maioria ligadas ao princípio de eco – repetições literais das figurações musicais características do período barroco). O andamento *Allegro*, a região aguda em que a figuração melódica se desenvolve, a tonalidade – Fá maior – e as células rítmicas acentuadas e com valores rápidos, confirmam o espírito alegre e festivo desse início.

b) *Narratio*. Tal aspecto pode ser descrito pela clara apresentação do primeiro solo de violino, a partir do compasso 14, correlata com o tema principal, e com a manutenção do caráter dançante inicialmente apresentado, só que desta vez apenas com o acompanhamento dos instrumentos de *continuo*. O *ritonello* do compasso 27, até o 32 (1ª metade), retoma figurações do *exordio* e conclui tal momento.

[2] *Ritornello* é aqui utilizado no contexto do concerto, podendo ser compreendido também como *tutti*.

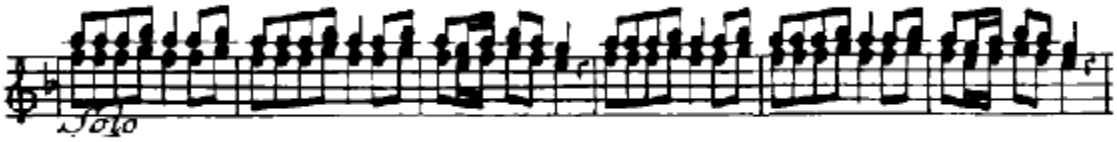


Figura 2: Primeiro solo de violino. Fonte: Imslp.org.

c) *Propositio*. Compassos 32 (2ª metade) a 43. Enuncia-se, aqui, a tese sobre a qual se sustenta o discurso deste Movimento. Apresenta-se então, pela primeira vez, o solo de forma claramente distinta àquela descrita nos dois primeiros momentos retóricos (Figura 2). O terceiro verso do Soneto vem acompanhado da descrição musical do "camponês embriagado", através da qual outras questões – a euforia, o sono – serão descritas posteriormente.

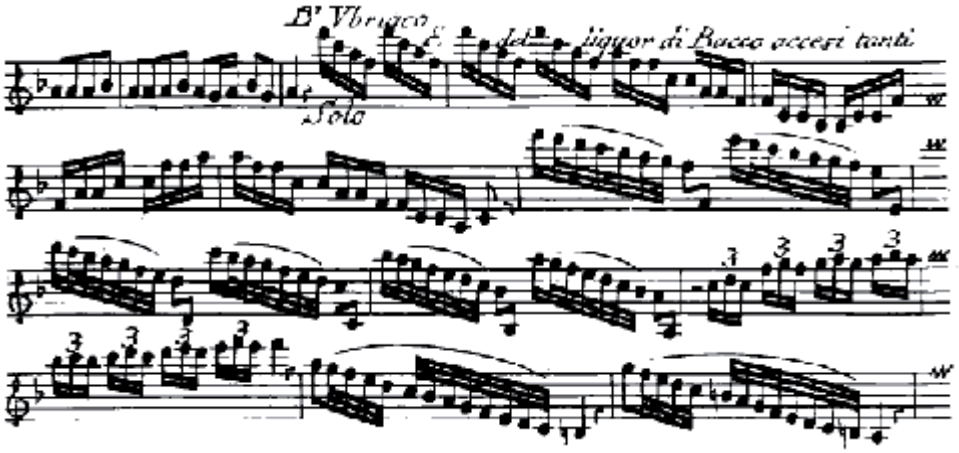


Figura 3: A partir do 3º compasso do primeiro sistema, o solo interpreta, de acordo com a inscrição na partitura, um camponês embriagado (*L'Vbriaco*). Fonte: Imslp.org.

Nesse momento, no lugar das células rítmicas mais periódicas, recorrentes e estáveis, relacionadas à dança, a escrita adota valores muito rápidos (semicolcheias e fusas). Vertiginosas escalas e saltos de oitava descendentes alternam-se com movimentos ascendentes ornamentados pelas tercinas que parecem traduzir um esforço para subir, descrevendo musicalmente o desequilíbrio e descontrole físico de alguém embriagado. Como proposta livre baseada nestas correlações retóricas, pode-se sugerir a possibilidade de que o intérprete execute o trecho de

forma livre, em aspectos agógicos e rítmicos, com o intuito de se criar uma correlação musical à embriaguez do camponês.

d) *Confutatio 1.* Compassos 44 a 56. No âmbito do solo, uma nova argumentação é apresentada e respondida pela orquestra. Por muitas vezes é rebatida pela argumentação anterior, referente ao *propositio*. Para o *confutatio,* portanto, esta análise sugere um novo gesto musical para o solista, com resposta da orquestra, em andamento um pouco mais lento, em tom de dúvida (Figura 3). O contraste entre as direções ascendente e descendente corroboram a ideia musical de confutação, aludindo, talvez, aos movimentos hesitantes do camponês embriagado, em seus esforços para manter-se de pé.

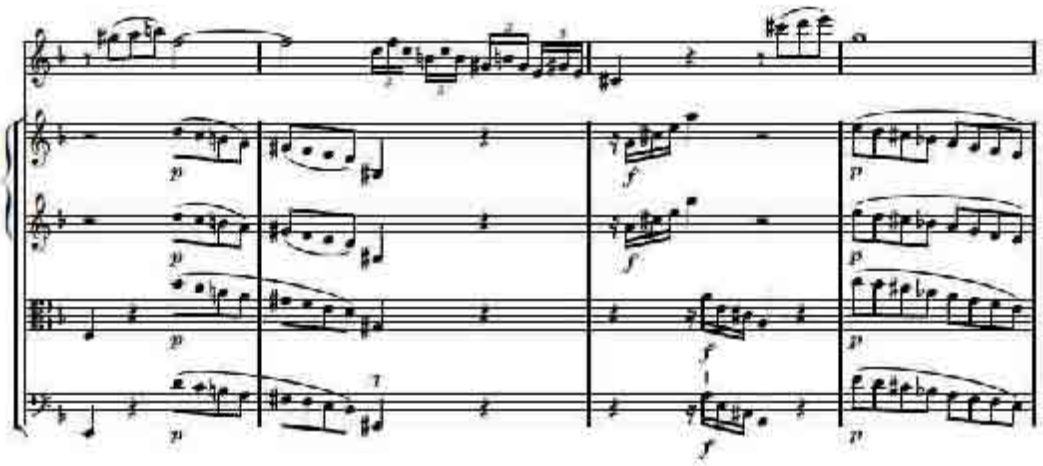


Figura 4: Início do *Confutatio,* c. 44. No terceiro compasso do exemplo, é rebatida esta argumentação através da retomada de material do *Propositio.* Fonte: Imslp.org.

e) *Confirmatio 1*. Compassos 57 a 67 (1ª metade). Retomada do material do início do movimento.

f) *Confutatio 2*. Compassos 67 (2ª metade) a 77 (1ª metade). Nova figuração solista, mais uma argumentação “estranha”, e mais uma inscrição *Ubriaco* (bêbado) na partitura. O texto musical reitera a confusão mental da embriaguez.

g) *Confirmatio 2*. Compassos 77 (2ª metade) a 89 (1ª metade). Retomada do material inicial, culminando em solo conclusivo.

h) *Confutatio 3*. Compassos 89 (1ª metade) a 105. Acompanhado da última inscrição (último verso da estrofe + *L'Ubriaco che dorme* – O bêbado que dorme), uma última figuração nada usual sugere um andamento drasticamente mais lento, com o intuito da realização da ilustração musical da embriaguez (Figura 4). Notas repetidas e ausência de ritmo (notas de valores sempre iguais) no acompanhamento trazem a sensação de imobilidade corporal, típica das "árias de sono ou de torpor" (*Schlummer Arie*) do período barroco.

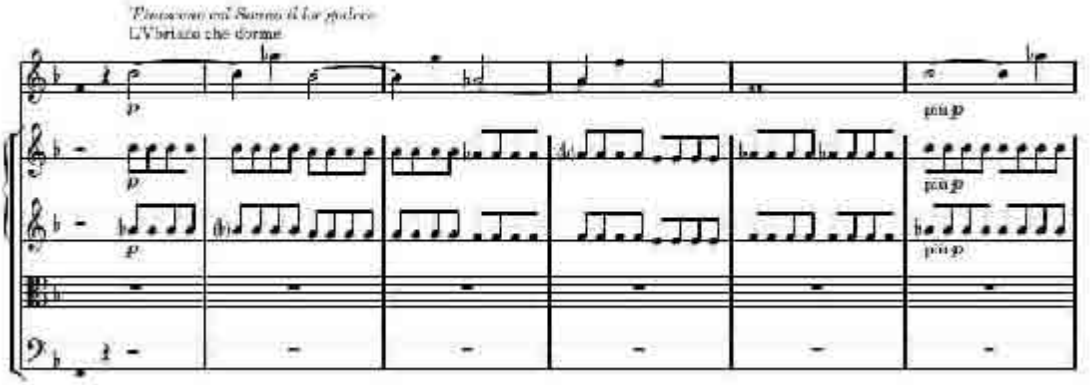


Figura 5. *Confutatio 3*: O bêbado que dorme. Fonte: Imslp.org.

i) *Peroratio.* Compassos 106 ao final. A argumentação inicial é retomada visando a conclusão do movimento de concerto. Sugere-se aqui a retomada do andamento inicial, ou mesmo a intensificação de andamento, como assertivo fechamento das ideias anteriormente apresentadas.

Em relação às demais partes retóricas, abordar-se-á rapidamente a *elocutio.* Um dos aspectos mais importantes deste item é a escolha das tonalidades do movimento, determinante para a expressão das ideias concebidas na *inventio*: o fá maior inicial era a tonalidade típica para a calma e complacência (STEBLIN, 1983), enquanto o fá menor, para o *confutatio* final contrapõe-se, pela expressão de "depressão". O afeto do "descontentamento", após a embriaguez, pode estar claro através do sol menor escolhido para o primeiro *confirmatio,* no compasso 57.

A parte *memoria* não costuma ser abordada musicalmente nos tratados retórico-musicais da época. O *pronuntiatio*, última parte, concerne especificamente à interpretação prática da obra, à performance.

3. Análise formal segundo Hill (2005) e Hepokoski e Darcy (2006)

No âmbito da análise formal, abordam-se dois aspectos distintos referentes ao Movimento apreciado. O primeiro observará o processo formal de *ritornello* (HILL, 2005, p.348), característico do Concerto de época: a alternância entre seções *tutti* e solo e os elementos melódicos (*Idem Ibidem*, p.353) peculiares e presentes em cada uma destas seções formais. O segundo identificará um padrão formal geral que compreenda o Movimento em sua totalidade (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, cap.19). Ao final, apresentar-se-ão, a partir dos resultados, possíveis conclusões performáticas.

Seguindo os parâmetros apresentados em Hill (2006, p. 346), o Movimento de concerto analisado segue o típico padrão vivaldiano, com as seguintes características:

a) O primeiro *ritornello* possui três ideias contrastantes, das quais a última remete-se à primeira;
b) *Ritornelli* subsequentes normalmente empregam ideias do primeiro, sempre de forma alterada, até o *ritornello* final, que normalmente retoma muitos elementos do primeiro;
c) Variados solos não possuem relação explícita com o material do primeiro *ritornello;*
d) O primeiro *ritornello* dá a impressão de gerar energia que seja utilizada durante os episódios de solo seguintes;
e) Os episódios de solo são frequentemente dominados por sequências melódico-harmônicas com padrões rítmicos mais rápidos e mais continuados que aqueles encontrados nos *ritornelli*. Parecem ser usualmente instáveis e em movimento de um *ritornello* para o outro;
f) O número de *ritornelli* é 5, número comum entre os movimentos rápidos.

A tabela 1 apresenta uma síntese da estrutura formal do Movimento. A tabela 2 descreverá uma breve síntese dos elementos melódicos.

Seção formal[3]	R1	S1	R2.1.	S2.1.
Elementos melódicos	A B A'	A A''	A	C D A''' E F
Números de compasso	1-6 / 7-8 / 9-13	14-19 / 20-27,5	27,5-32,5	32,5-35 / 36-38 / 39-43/44-50,5/ 50,5-56
Tonalidade	F / F / F	F / F	F	F / F / E / E7/ Gm

Seção formal	R2.2.	S2.2.	R3	S3	R4
Elementos melódicos	A''''	C' D' F'	A''''' G	D'' H	A B A
Números de compasso	57-67,5	67,5-69/ 70-72/ 73-77,5	77,5-80,5/ 80,5-87,5	87,5-89,5/ 89,5-105	106-108 / 109-110/ 111-115
Tonalidade	Gm	Dm / mod[4] / C	C / C-F	F - Fm	F

Tabela 1: Análise Formal do Movimento

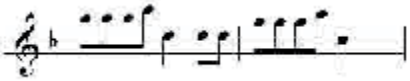
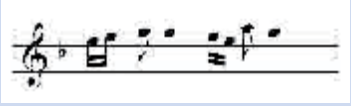
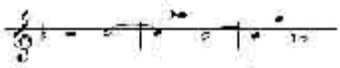
Elemento melódico	Correspondência musical	Elemento melódico	Correspondência musical
A		E	
B		F	
C		G	
D		H	

Tabela 2: Quadro de elementos melódicos

[3] "R" para *Ritornello*, "S" para Solo, ou seja, episódio solista.
[4] Seção modulatória.

Em relação às possíveis considerações advindas do estudo realizado acima, destacam-se os seguintes itens:

a) Há algum tipo de forma binária identificável como elemento motriz do Movimento (Ver subtipo D, modelo de Koch, in Hepokoski e Darcy, 2000, cap.19)[5]. As figurações iniciais são expostas nas seções iniciais (R1 e S1), são retomadas e desenvolvidas (a partir de R2.1.), caminham para um retorno para a tonalidade principal (a partir de R3) e são reexpostas completamente em R4;
b) As seções solistas vão, pouco a pouco, distanciando-se cada vez mais da figuração de *ritornello* inicial. Mesmo assim, S3 reafirma a tonalidade inicial, apesar de transitar por um fá menor, logo em seguida. R4 reexpõe a ideia de R1;
c) R2.1., S2.1., R2.2. e S2.2. podem equivaler, no âmbito de um molde binário, a um tipo de desenvolvimento de ideias inicialmente expostas. São partes modulatórias harmonicamente, retomam alguns elementos melódicos pré-existentes: portanto, foram agrupados como seções próximas;
d) O elemento melódico do início de S2 é distinto de qualquer outra figuração anterior, podendo obter do solista uma abordagem igualmente distinta (andamento, dinâmica, fraseado, articulação). Como um todo, a catalogação dos elementos melódicos proporcionada por esta análise faz com que o solista tenha a possibilidade de trabalhar expressivamente cada pequeno momento, tentando interligá-lo ou distanciá-lo em relação aos elementos melódicos principais apresentados nos *ritornelli*;
e) Elementos melódicos puramente repetidos podem ser abordados como figurações de *Eco* (HILL, p.80), características do uso de dinâmicas de intensidade do período barroco. Não há razão para se interpretá-los seguidamente com a mesma intenção;
f) R4 é a reexposição completa do tema inicial, de R1. Sugere-se retomar aqui a ideia inicial, intensificando-a de forma conclusiva, uma vez que

[5] Formato de nove partes (das quais cinco *ritornelli*), com um dos *ritornelli* interiores no âmbito da seção de desenvolvimento.

são poucos compassos a encerrar um número significativo de elementos variados anteriormente apresentados.

4. Comparação com gravações[6]

Gravação 1: Midori Seiler & Akademie für Alte Musik Berlin/Clemens Maria Nuszbaumer (2009)

Gravação 2: Europa Galante/Fabio Biondi (2003)

Em relação às gravações selecionadas, há uma gama enorme de convergências e divergências entre as propostas artísticas das mesmas, o que faz com que possamos realizar diversas conexões entre seus resultados e as considerações analíticas:

a) Ambas enfatizam o caráter dançante do primeiro *ritornello*, interpretando-o *alla breve*[7], ressaltando o caráter retórico do paralelo musical à "dança dos camponeses". Tal dança, na gravação número 1, parece perder sua força antes da entrada solista, destacando a alternância entre seções, característica de uma abordagem formal analítica. A gravação 2 mantém a "dança" e a intensifica na entrada do solista, mais adequada à abordagem retórica *exordio*/*narratio.*

b) Na gravação 1, os solos lembram muito os resultados da análise formal, que sustentavam a construção livre dos distintos "elementos melódicos solistas" encontrados. Sobre esta liberdade, executam-se andamentos variados, *accelerandi* e *ritenuti,* variações dinâmicas e de articulação. Já na gravação 2, tais elementos melódicos têm características que os conectam mais entre si, de forma a construir uma conexão interna de discurso, mais própria ao discurso retórico. De forma a corroborar esta tese, a primeira grande alteração de textura performática do solista, na gravação 2, está no compasso 44, considerado o início do *confutatio* (in *dispositio*) nesta abordagem.

c) Ambas as gravações entendem as reaparições dos *ritornelli* de forma muito semelhante, sempre tocados com caráter afirmativo, indo ao encontro das conclusões advindas da análise formal. Não obstante,

[6] Apesar das gravações analisadas serem em vídeo (ver Referências), analisar-se-á aqui apenas a parte musical.
[7] Como compasso binário.

pode-se observar que a gravação 2 propõe com frequência algumas pequenas alterações nestes trechos (articulações, dinâmicas), que podem corroborar os resultados retóricos, ou seja, figurações do *ritornello* inicial, mesmo que retomadas, estão em posições diferentes do *dispositio*.

d) Em relação ao *ritornello* final, a gravação 1 não segue o resultado de nenhuma das análises, procurando ater-se às inscrições de Vivaldi na partitura e ao início do segundo Movimento, em que o suposto "sono da embriaguez" perdura. Apresenta-se um *ritornello* sem o violino solista, sem a confirmação característica do *peroratio* retórico nem o retorno formal. Já a gravação 2 realiza um andamento *prestíssimo* para esta última seção, em caráter fortemente conclusivo, indo ao encontro de ambos os resultados analíticos.

5. Considerações finais

Este estudo tentou mostrar formas diferentes de abordagem de um texto musical barroco e revelou-se proveitoso, pois foi possível aliar a tradicional análise formal, ferramenta utilizada usualmente pelos intérpretes contemporâneos, a uma forma de abordagem tipicamente de época, capaz de estabelecer ligações entre o texto musical e a retórica. A partir destes resultados, estabeleceram-se profícuos paralelos para com duas interpretações de grupos especializados na abordagem do período barroco, demonstrando-se distintos pontos de vista artísticos entre ambas: a *Gravação 1* possui concepção mais próxima ao resultado da análise formal, enquanto que a *Gravação 2* está mais alinhada às considerações retóricas.

De modo geral, acredita-se então que uma possível riqueza interpretativa poderá advir da observação do texto musical sob os mais variados aspectos, e que a utilização de diferentes concepções de análise, sobretudo aquelas fortemente ligados à ideia composicional da época, gerará uma enorme gama de posturas artísticas de grande relevância para futuras posturas performáticas.

Citando Fernando Pessoa, "Ter opiniões é estar vendido a si mesmo. Não ter opiniões é existir. Ter todas as opiniões é ser poeta". Que tenhamos a possibilidade de formular cada vez mais opiniões artísticas fundamentadas e

sejamos competentes poetas musicais, sempre capazes de emocionar nossos mais variados públicos.

REFERÊNCIAS

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BUKOFZER, Manfred. *Allegory in Baroque Music.* Journal of the Warburg and Courtald Institutes, vol.3, nº1/2, 1939.

CANO, R. L. *Musica y Retorica en el Barroco.* Universidad Nacional Autónoma de Mexico. 2000.

HEPOKOSKI, J. e DARCY, W. *Elements of Sonata Theory: norms, types and deformations in the late eighteenth century sonata.* Oxford: University Press, 2006.

HILL, J. *Baroque Music: Music in Western Europe (1580-1750)*. Nova York: Norton, 2005.

STEBLIN, R. *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*. UMI Research Press, 1983 in <http://www.wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html>. Acesso em: 12 jun. 2015.

CUETO Jr., A. *As quatro estações*. 25.10.2010. Disponível em: <http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/vivaldi-o-verao>. Acesso em: 12 jun. 2015.

VIVALDI, A. *Le quatro stagioni: Midori Seiler & Akademie für Alte Musik Berlin/Clemens Maria Nuszbaumer (2009)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zWHLZ8sLTdA>. Acesso em: 12 jun. 2015.

_____. *Le quatro stagioni: Europa Galante/Fabio Biondi (2003).* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SLP7c0o1Xq0 >. Acesso em: 12 jun. 2015.

Guilherme Mannis

Doutorando do Instituto de Artes da Unesp. Diretor Artístico e Regente Titular da Orquestra Sinfônica de Sergipe desde 2006, foi o responsável pela inserção do grupo no cenário brasileiro de orquestras sinfônicas, concebendo e dirigindo 9 temporadas anuais de concerto. Tem regido as mais importantes orquestras brasileiras, com atuação internacional também na Argentina, México, Itália e Canadá.

Yara Caznok

Professora do Departamento de Música e do PPGM do Instituto de Artes da UNESP. Doutora em Psicologia Social pela USP, concentra suas atividades docentes e pesquisas nas áreas de harmonia, análise, educação e escuta musical.

ASPECTOS RETÓRICO-MUSICAIS NO *PRELÚDIO DA SUÍTE Nº. 02 PARA VIOLONCELO*, BWV1008, DE J. S. BACH.

Paulo César Martelli
Instituto de Artes da Unesp - movimentoviolao@gmail.com

Paulo César Veríssimo Romão
Instituto de Artes da Unesp - paulinhoverissimo@hotmail.com

RESUMO
O presente trabalho identifica e analisa alguns aspectos retórico-musicais do primeiro movimento da 2ª Suíte para violoncelo, BWV1008. A obra de J. S. Bach possui sua estrutura interna alicerçada nos fundamentos da retórica clássica, cujo intuito é mover os afetos do público por meio das técnicas da persuasão. Os modelos teóricos utilizados como ferramentas de análise retórico-musical foram os de CANO (2000), BARTEL (1997) e CHASIN (2004). Como resultado da análise, verificamos a presença de figuras retórico-musicais na composição de Bach, ainda que não integralmente aplicados nos termos da retórica clássica. É possível notar, a partir da análise engendrada, como os princípios retóricos estão intrinsecamente presentes no Prelúdio da Suíte BWV 1008.

PALAVRAS-CHAVE
Suíte n.02 para Violoncelo de J. S. Bach. Prelude BWV1008. Retórica na Música barroca.

ABSTRACT
This article presents an analyses of some musical-rethoric aspects of the first movement of the second cello Suite BWV1008 of this composer. The works of J. S. Bach have their inner structure based on a rhetorical foundation, which the purpose is to move the affections of the audience through beautiful and persuasive discourses. The theoretical model elected for this analysis comes from the works of CANO (2000), BARTEL (1994) and CHASIN (2004). The analysis was able to demonstrate the presence of musical-rethoric principles showing that the classic rethoric is present in Bach's music.

KEYWORDS
J. S. Bach´s Cello Suite n.02. Prelude BWV1008. Rhetoric in Baroque music.

Retórica na Música Barroca

Este artigo analisa alguns aspectos retórico-musicais do *Prelúdio* da *2ª Suíte para violoncelo, BWV1008*, de J. S. Bach. Dividimos o presente trabalho em dois momentos: primeiramente, apresentamos uma revisão da literatura sobre a influência da retórica na música barroca e na obra de Bach; no segundo momento apresentamos nossa análise da obra, a partir dos princípios retóricos expostos.

Originária no século V a.C, a retórica é a disciplina que tem por objeto o estudo da produção e análise dos discursos sob a perspectiva da eloquência e persuasão. Entre os séculos XVI e XVIII a retórica imprimiu uma marca particular na

vida cultural, educativa, religiosa e social europeia e de modo igualmente notável nas atividades artísticas. Nesse momento, não somente a literatura, a poesia e o teatro sentiram sua influência; a extensão dos conhecimentos retóricos ampliou-se às artes da pintura, escultura, arquitetura, e sobretudo da música. Os princípios e métodos da retórica difundiram-se nas *artes liberais* do *trivium* e do *quadrivium*, conquanto estabeleceram os parâmetros capazes de provocar no fruidor, além da sensação de deslumbre, a eficácia persuasiva da oratória.

Embora a relação entre a palavra (e seus sistemas de retórica e de eloquência) e as chamadas *artes liberais* aconteça desde o período helênico, foi apenas no período barroco que esta relação destaca-se e sistematiza-se, como afirma Lemos:

> a influência da linguagem verbal e da oratória sobre a música nunca foi tão afirmada, defendida e teorizada quanto no período barroco. Os compositores e os teóricos são unânimes, entre o final do século XVI e o final do século XVII, em afirmar a ascendência da palavra sobre os sons [...] A necessária e efetiva expressão do conteúdo textual aparece então em todo discurso sobre a música vocal como sendo a função primeira desta, e acaba por se imprimir na própria música instrumental. De fato, a música instrumental herda esta oralidade, se modelando sobre as formas literárias e poéticas, e termina por carregar também em si, implicitamente e necessariamente, um discurso, um discurso dos sons. (LEMOS, 2008, p.49)

O corpo teórico da retórica musical do barroco se conserva em numerosos tratados musicais escritos entre 1535 a 1792. Estes tratados foram denominados por seus autores com o nome genérico de *Música Poética*, em referência direta à poética literária.

A musicologia do século XX paulatinamente tem se apropriado de preceitos e conhecimentos teóricos contidos nestes tratados, prática que resulta em discussões e análises alinhadas sob essa perspectiva retórico-musical.

O Sistema Retórico-Musical

Segundo Cano (2000, p.20), a sistematização da retórica é delineada na Antiguidade greco-romana, e tem como pilares os seguintes autores e obras: Aristóteles (384-322 a.C.): *Poética*, *Retorica*; Cícero (106-43 a.C.): *De inventione*, *De*

oratore, *De Optimo Genere*, Oratorum, Patitiones oratoriae, *Orados*, *Orador*, *Topica*; Quintiliano (35-aprox. 100 d. C.): *Institutio Oratoria*.

Para o autor, é possível criar categorias gerais, que pretendam aproximar as obras supramencionadas. Nesse intuito, propõe dividir o sistema retórico em cinco fases:

1. *Inventio* – corresponde à invenção de argumentos ou tese (no caso da oratória e literatura), ou das ideias musicais e temas (no caso da música).
2. *Dispositio* – distribuição de argumentos e ideias nos lugares mais adequados do discurso – literário, oratório ou musical –, distinguindo a função que cada momento tem para o exercício da persuasão e afetividade do discurso. A categoria retórica *Dispositio* possui ainda seis subdivisões perceptíveis no decorrer de um discurso: *exordio, narratio, proposito, confutatio, confirmatio e peroratio*.
3. *Elocutio* – é a execução do discurso. Na oratória e na literatura, *elocutio* corresponde à fase na qual o discurso é verbalizado, e se distingue, em especial, pela *decoratio* - conjunto de procedimentos que propiciam o desvio das normas habituais de expressão, em favor de outras esteticamente chamativas, gramaticalmente inusitadas e estilisticamente caracterizantes, conhecidas com o nome de **figuras retóricas**. Na música ocorrem processos análogos, as **figuras retórico-musicais**, um dos fenômenos fundamentais da retórica musical do período barroco.
4. *Memoria* – corresponde aos mecanismos e processos para memorizar o discurso e, por extensão, no modo operativo de cada uma das fases retóricas.
5. *Pronuntiatio* – a execução do discurso diante do público. Há considerações sobre a gesticulação e manejo vocal adequados para aproveitar a afetividade do discurso. No caso da música, este é o aparato retórico que fornece recomendações ao executante, particularmente na forma de “dizer a música”. (CANO, 2000, p. 21).

Para que possamos nos aproximar com mais acuidade da retórica clássica, é necessário retomar a segunda categoria proposta por Cano (2000): a *dispositio*, uma vez que os retóricos clássicos distinguem seis momentos principais no desenvolvimento do discurso:

1. *Exordium* – introdução ao discurso. No *exordium*, o ouvinte é preparado para o tema proposto, compreendido em dois momentos: *captatio benevolentiae,* que tem como objetivo seduzir e ganhar a confiança do ouvinte; e *partitio,* onde é anunciado propriamente o conteúdo, a organização e plano conforme o discurso será desenvolvido.
2. *Narratio* – equivale à narração dos fatos e funciona como uma preparação para a argumentação. A *narratio* deve ser breve e contemplar objetividade, clareza, e principalmente a verossimilhança.
3. *Propositio* – é o anúncio da tese fundamental que sustenta o discurso.
4. *Confutatio* – momento em que são apresentados os argumentos que confirmam determinado ponto de vista e refutados aqueles que o contradizem. A *confutatio* caracteriza-se por incluir um grande número de ideias contrárias entre si.
5. *Confirmatio* – retorno à tese fundamental. Após a argumentação há uma reexposição do ponto de vista original, porém agora com uma maior carga afetiva.
6. *Peroratio* – É o epílogo do discurso, onde se resume e enfatiza o que já foi exposto, ou se anuncia algum tipo de conclusão.

Para Cano (2000, p. 85), a *dispositio* não tem uma forma pré-estabelecida que divida o discurso em partes bem delimitadas. Desta forma, as seções podem ser omitidas, mudar de posição, fundir-se, subdividir-se ou modificar-se tanto quanto o discurso exija. O autor ressalta que a *dispositio* deve ser entendida como uma infraestrutura que permite entender cada momento musical como parte funcional de um todo orgânico, e que se relaciona diretamente ao discurso musical em ação.

Cabe ressaltar que os tratados retóricos do período barroco apresentam inúmeras divergências com relação às categorias que compõem a disciplina. De acordo com Lemos:

> [embora seja] natural tentar procurar, hoje, nas categorias da expressão verbal e da retórica, chaves para compreender as manifestações musicais do período barroco, seja isto com finalidade analítica ou interpretativa. E nada mais natural, igualmente, do que buscar as referências feitas a estas disciplinas na tratadística musical de então. No entanto, a abordagem destes ensaios teóricos que chegaram até nós, sejam eles tardo-quinhentistas, seiscentistas ou setecentistas, não se faz sem alguma perplexidade, sem algum

> embaraço. Pois elas não só parecem, primeiramente, abordar a retórica de maneira parcial ou redutora muitas vezes, mas também parecem frequentemente discordar entre si. De fato, de maneira geral, os poucos aspectos da retórica dos quais os teóricos da música costumam tratar são a *dispositio* e aspectos da *elocutio*, sobretudo naquilo que concerne as figuras de linguagem, associadas a dispositivos musicais de natureza melódica, rítmica ou contrapontística. Eles estabelecem ainda, algumas vezes, analogias entre as tonalidades e os diferentes afetos que elas seriam capazes de transmitir, e, mais raramente, analogias entre os estilos de discurso (simples, grande, médio) e os tipos de composição musical. (LEMOS, 2008, p. 49).

Tomadas em consideração as dificuldades apontadas por Lemos, e adotando as categorias propostas por Cano, podemos perguntar: De que modo a retórica da língua falada se relaciona, na obra *BWV 1008*, com o sistema retórico-musical barroco? Especificamente na *BWV 1008*, há elementos retórico-musicais identificáveis?

A seguir, são pontuados alguns aspectos da retórica musical em Bach e no período posterior a ele, bem como é realizada a análise que pretende identificar elementos retórico-musicais no prelúdio n.2 de Bach.

Bach e a retórica-musical

No medievo, o advento da Universidade como instituição formal permite que a retórica se torne um saber público. A disciplina foi colocada ao lado da gramática e da dialética formando o *trivium*, que somado ao *quadrivium* (geometria, aritmética, astrologia, música), constituía a base educacional acadêmica, modelo que vigorou nas universidades por aproximadamente dez séculos.

No Renascimento, quando dos movimentos da Reforma e da Contrarreforma[1], tanto o catolicismo quanto o protestantismo revitalizaram a retórica ao empregá-la como meio de afirmação teológica. Esses movimentos valeram-se do antigo exercício da eloquência e visavam persuadir suas populações empregando os recursos retóricos em seus discursos e obras literárias e teológicas. Do mesmo modo, utilizaram múltiplas manifestações artísticas como recursos de persuasão.

[1] A Contrarreforma surgiu como defesa contra o Luteranismo, não só para combatê-lo, mas também como alternativa a uma grande massa que começa a manifestar sua revolta contra a pressão material e psíquica da Igreja e da aristocracia.

É possível destacar a arte barroca como um dos instrumentos mais eficazes de persuasão utilizados pela Igreja para a conversão de fieis, e a música foi o principal veículo de persuasão empregado. (CANO, 2000, p.25-28).

Com a Revolução Francesa, apesar da retórica se conservar nas escolas, observou-se um movimento político de exclusão das ferramentas retóricas no falar social. O romancista, dramaturgo e político francês Vitor-Marie Hugo (1802-1885), de modo elucidativo, declarou guerra à retórica e à gramática, em nome da igualdade, declarando “palavras iguais, livres e maiores”.

A retórica, entendida como processo sistemático da língua e da persuasão, tem notável arrefecimento durante este período. Os ideais revolucionários franceses impuseram a extinção da retórica nos ambientes informais e da sociedade ampla, mantendo o conhecimento da retórica em confinamento, restrito ao ambiente acadêmico. (*ibidem*)

A despeito da proximidade histórica, no período de vida de Bach, a retórica mantivera-se como conhecimento ativo; não obstante, autores como Harnoncourt (1984) afirmam que a retórica é o alicerce de todo trabalho de Bach. Para ele, embora a retórica seja a base essencial de toda música barroca de Monteverdi em diante, para Bach isso representava mais do que um estilo convencional, ou um conjunto de regras a ser adotado como adequação à linguagem musical do período. (HARNONCOURT, 1984, p.37).

Sabemos que o compositor conscientemente planejava seus trabalhos com base na retórica, como se observa nas palavras de Birnbaum, teórico que mantinha relações próximas ao compositor:

> ... a música que fala era a única forma de música. Bach é consciente de todos os aspectos e vantagens que uma obra musical tem em comum com a arte da retórica, percebemos que ele tem grande prazer quando o tema da conversa é sobre as semelhanças existentes entre a arte da música e a retórica, e como ele a emprega em suas obras. (BIRNBAUM *apud* CANO, 2000, p.31).

Escusado seria reafirmar a destreza de Bach ao apropriar-se das possibilidades técnico-composicionais e expressivas da música de seu tempo; é possível, entretanto, observar essa composição como dotada de múltiplas possibilidades de interpretação e análise. A composição de Bach ainda parece-nos

obra-aberta em diversos termos: os aspectos formais, harmonia, expressão e melodia, entre tantos outros. A análise retórico-musical, portanto, deve ser tomada aqui como uma das inúmeras leituras possíveis; a escolha da BWV 1008 é ilustrativa, e pretende avaliar alguns aspectos perceptíveis da prática composicional de Bach.

Análise retórico-musical do *Prelúdio da 2ª Suíte para Violoncelo BWV1008*

As Suítes para Violoncelo de J. S. Bach foram completadas durante os anos em que o compositor viveu em Cöthen (1717-1723). Contudo, Bach seguiu revisando o ciclo de obras durante os anos que viveu em Leipzig (1723-1750). Os manuscritos das Suítes para Violoncelo não foram preservados; além disso, existem várias cópias dessas obras, substancialmente distintas entre si. Para esta análise, foi utilizada a versão de Anna Magdalena Bach.

Em primeiro momento, é necessário tecer algumas considerações acerca do pensamento estético barroco. A aproximação às ideias renascentistas caracteriza parte desse processo. Isso significa uma retomada dos valores estéticos gregos clássicos, como a capacidade mimética e catártica da música. Nas palavras de Chasin,

> O elemento que faz da música grega "instância modelar", "medida universal", é a categoria da *mimese*, ou mais rigorosamente, o fato dos gregos terem engendrado uma *mimese humanista*. [...] [as terras gregas são] um ponto de referência incontrastável para a reflexão sobre a música moderna e seus caminhos, porque a arte dos sons ali se positivara, enquanto um *autêntico ato imitativo*: um ato que podia mover os homens, condição que a transfundia em esfera hierarquicamente referencial. (CHASIN, 2004, p.08-09). (itálicos do autor).

O autor destaca ainda a relação entre a atividade humana e o fazer artísticos, de acordo com os teóricos do período:

> Teóricos e artistas reconheciam e sublinhavam a relação intrínseca entre as esferas da *vida humana* e do *fazer estético*, ou a *imanente dimensão mimética da arte*. Dimensão que [...] almejava como arrimo de sua música porquanto condicionante de sua função humana mais autêntica – a educadora, catártica –, sem a qual [...] a arte se desnaturaria, se corromperia. (*ibidem*). (itálicos do autor).

O que se pode observar é a adoção de um critério estético objetivo (grego), capaz de validar a qualidade artística de uma obra, capaz de promover afecções nos indivíduos, que se pretende modelador dos afetos humanos, apropriado à educação dos sujeitos e à própria humanização da existência. Em outras palavras, os elementos formais que constituem uma obra musical – escalas, tonalidades, estruturas internas, formas, etc. – são imbuídos da propriedade concreta de mover a alma humana e seus afetos.

É o que podemos observar nas análises musicais de tratadistas do período. A tonalidade de ré menor, utilizada por Bach no Prelúdio da 2ª Suíte para violoncelo, de acordo com os estetas barrocos, se relaciona aos afetos de tristeza, morte, religiosidade e devoção. Pode ainda ser associada ao “caráter devoto” (Chapentier, 1670), à “religiosidade” (Mattheson, 1713) e à “tristeza” (Rameau, 1722), conforme o apresentado por Cano (2000, p. 67).

Além disso, as chamadas *catábases* (melodias descendentes) são extremamente frequentes no movimento. Em particular, alguns desenhos são recorrentes – o de três colcheias e uma semínima pontuada – o que poderia, então, ser considerado como uma *anaphora*, no sentido de uma repetição geral do motivo temático. Nos parâmetros da estética barroca, tanto a tonalidade quanto a ocorrência de *catábases* refletem o caráter de devoção, lamento, tristeza e humildade da peça.

O organista e musicólogo Dietrich Bartel (1997) coletou diversas figuras retórico-musicais e seus respectivos significados, tomando por base os tratados musicais barrocos. Em diversos aspectos, essas figuras retórico-musicais assemelham-se às nossas atuais figuras de linguagem: anáforas (*anaphora*) e sinéreses (*synaeresis*), por exemplo, cumprem as mesmas funções tanto na linguística quanto na teoria musical.

A seguir, são elencadas as figuras retórico-musicais encontradas no Prelúdio da Suíte BWV 1008. Subsequentemente, serão apontadas as ocorrências dessas figuras na pauta musical.

FIGURA RETÓRICO-MUSICAL	DESCRIÇÃO
Abruptio	Interrupção repentina e inesperada na composição musical (BARTEL, 1997. p. 167).
Anabasis	Passagem ascendente que expressa imagens exaltadas ou afeições positivas. (BARTEL, 1997.p.179).
Anaphora	(1) Repetição da linha do baixo; (2) Repetição da frase ou motivo de abertura em várias passagens subsequentes; (3) Repetição geral. (BARTEL, 1997. p. 184).
Auxesis	Repetição de uma passagem musical com a subida de um tom (BARTEL, 1997. p. 209).
Catabasis	Passagem musical descendente, que expressa imagens ou afetos negativos, de lamento, submissão ou humildade (BARTEL, 1997. p. 214).
Circulatio	Série de geralmente oito notas em uma formação circular ou senoidal (BARTEL, 1997. p. 216).
Gradatio	(1) Sequencia de notas em uma voz repetida em altura superior ou inferior; (2) Movimento paralelo de duas vozes de maneira ascendente ou descendente; (3) Aumento gradual na sonoridade e altura, criando um aumento na intensidade (BARTEL, 1997. p. 220).
Saltus duriusculus	Salto dissonante (BARTEL, 1997. p. 381).
Synaeresis	(1) Suspensão ou síncope; (2) Colocação de duas sílabas por nota, ou duas notas por sílaba (BARTEL, 1997. p. 394).
Suspiratio	Expressão musical de um suspiro através de uma pausa (BARTEL, 1997. p. 392).

Tabela 1: Figuras retórico-musicais no Prelúdio da Suíte BWV 1008

É possível dividir o Prelúdio da *Suíte BWV1008* em quatro seções.

À primeira sessão corresponde o *Propositio* (o anúncio da tese fundamental que sustenta o discurso). O motivo temático do primeiro compasso forma um ritmo dactílico – duas colcheias e uma semínima pontuada – e constitui uma *anaphora*. A síncopa apresentada no primeiro compasso e no segundo caracteriza a *synaeresis*, e no final do compasso 4 temos *catabasis.*

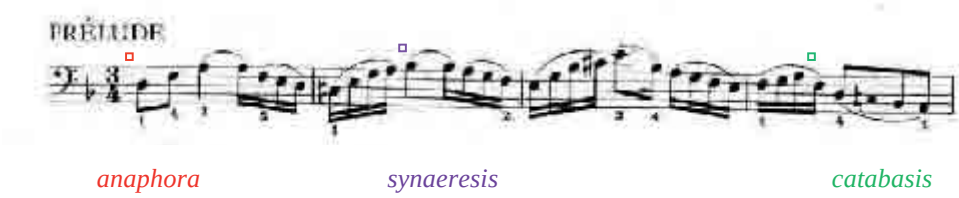


Figura 1: compassos iniciais do prelúdio

Os compasso 5 a 8 representam, a um só tempo, o *gradatio* (sequencia de notas em uma voz repetida em altura superior ou inferior) e a *anaphora* (repetição da frase ou motivo de abertura em várias passagens subsequentes). Os movimentos melódicos de caráter repetitivo presentes nos compassos 5-6 e 7-8 formam ainda uma sequência harmônica no círculo de quintas.

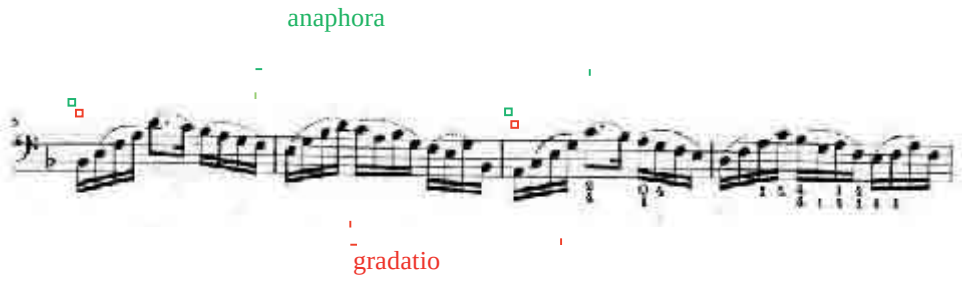


Figura 2: utilização de *anaphora* e *gradatio*, compassos 5 e 6.

Nos compassos 9-12 temos uma *anabasis* (passagem melódica ascendente) fechando a primeira sessão do prelúdio e preparando a próxima. Todas essas figuras, somado a tonalidade original de Ré menor confirmam – segundo os critérios dos tratadistas barrocos – a atmosfera de tristeza, lamentação ou devoção deste Prelúdio.

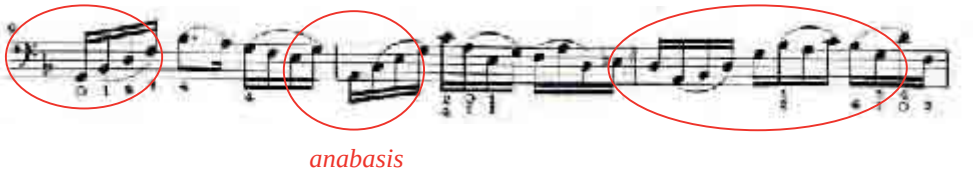


Figura 3: utilização de anabasis, compassos 9-12.

Do compasso 13-40 temos a segunda grande seção da obra que caracteriza o *confutatio* (momento em que são apresentados os argumentos que confirmam

determinado ponto de vista e refutados aqueles que o contradizem). A repetição do motivo inicial - *anaphora* - agora se apresenta na dominante. A *auxesis* está presente nos compassos 13 e 15, onde o tema é apresentado um tom acima.

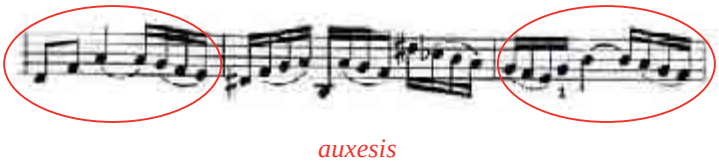


Figura 4: utilização do recurso da *auxesis*, nos compassos 13 e 15.

Toda menção ao motivo rítmico temático apresenta a *synaeresis*, compassos 13,15 e 17. Nos compassos 18-21 temos uma *anabasis*, que é interrompida, apresentando um *saltus duriusculus* na linha do baixo nos compassos 22 e 23.

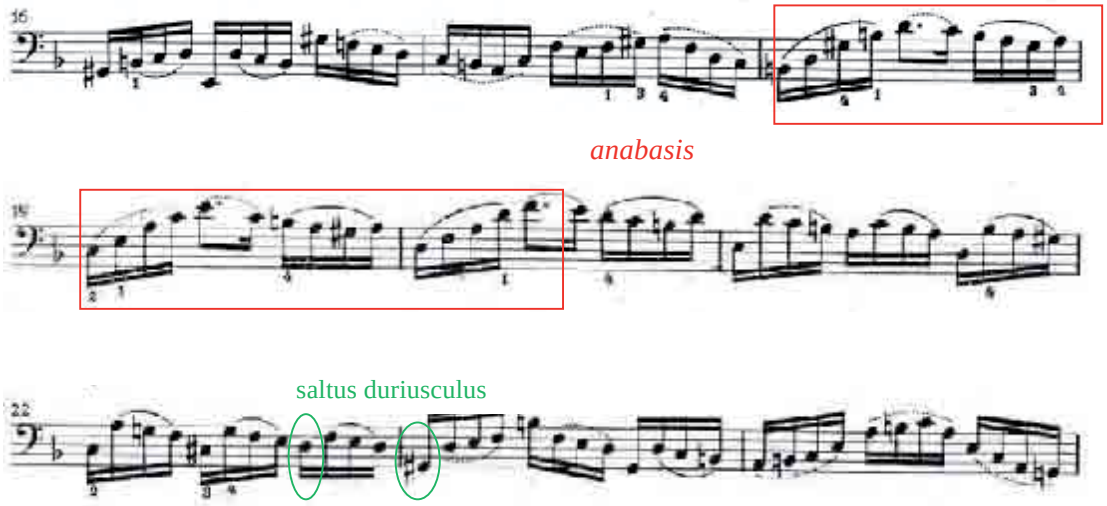


Figura 5: recursos retóricos nos compassos 16 a 24.

A *anabasis* é retomada nos compassos 26-29. Nos compassos 30-31 e 36 encontramos o *circulatio*; do compasso 35-39 temos uma *catabasis* encerrando esta seção.

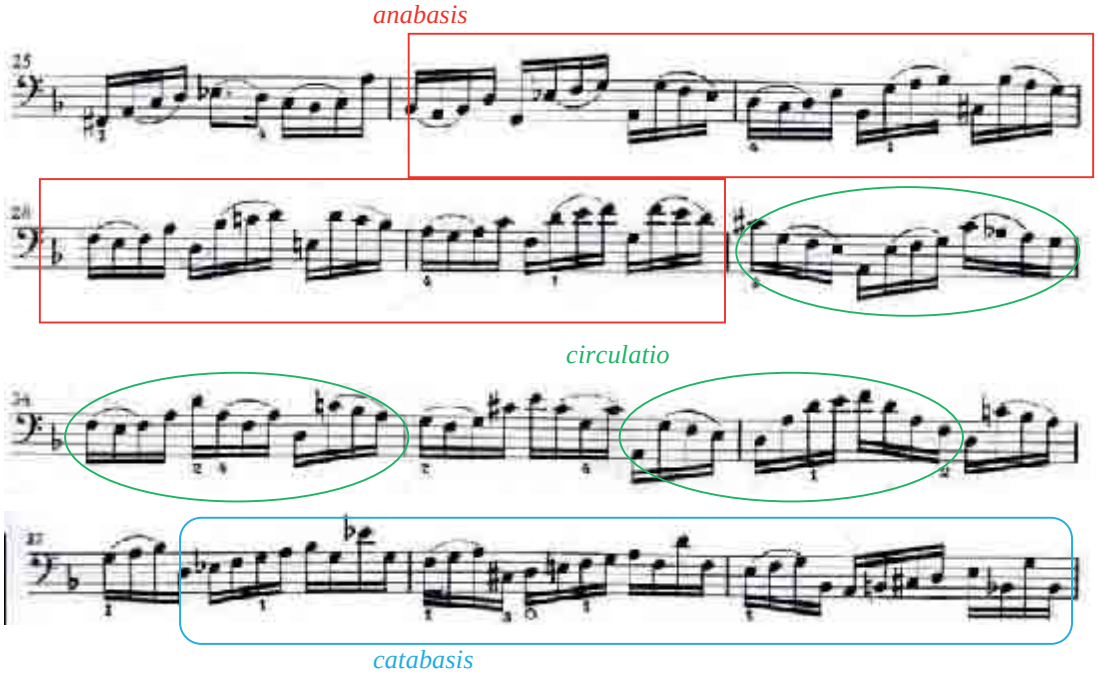


Figura 6: *anabasis*, *circulatio* e *catabasis*, compassos 25 a 39.

No compasso 40 inicia-se a *confirmatio* (retorno à tese fundamental). Esta sessão principia com a retomada da *anaphora,* e nos compassos 40 e 42 temos a *synaeresis*; nos compassos 44-47 temos o *gradatio* no agudo *e anaphora* no baixo em pedal*,* terminando essa sessão no compasso 48 com o *abruptio* e *suspiratio.*

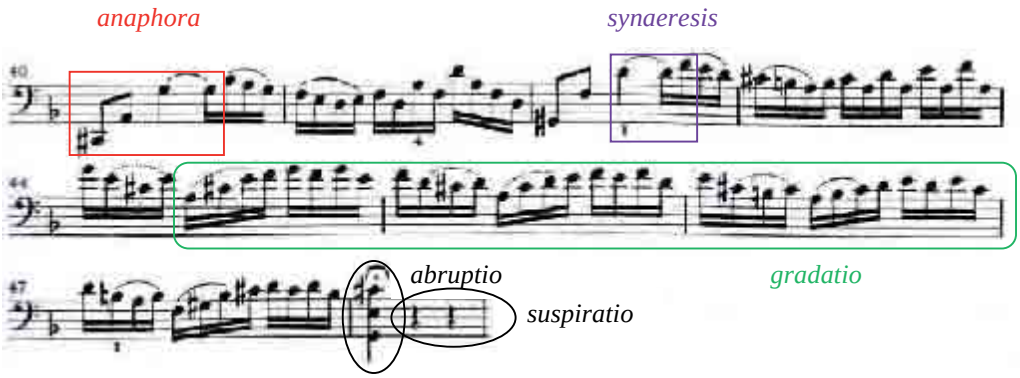


Figura 7: final de sessão com *abruptio* e *suspiratio.*

No compasso 49 inicia-se o *peroratio* (epílogo ou conclusão), com figuras em *circulatio* nos compassos 52, 55 e 56. A *anabasis* encontra-se nos compassos 55-58 somado ao *gradatio* nos compassos 55-56, aumentando a dramaticidade no final da obra, atingindo o ponto culminante nos compassos 59-63, onde temos uma *anaphora* no pedal do baixo nos 4 acordes antes do final.

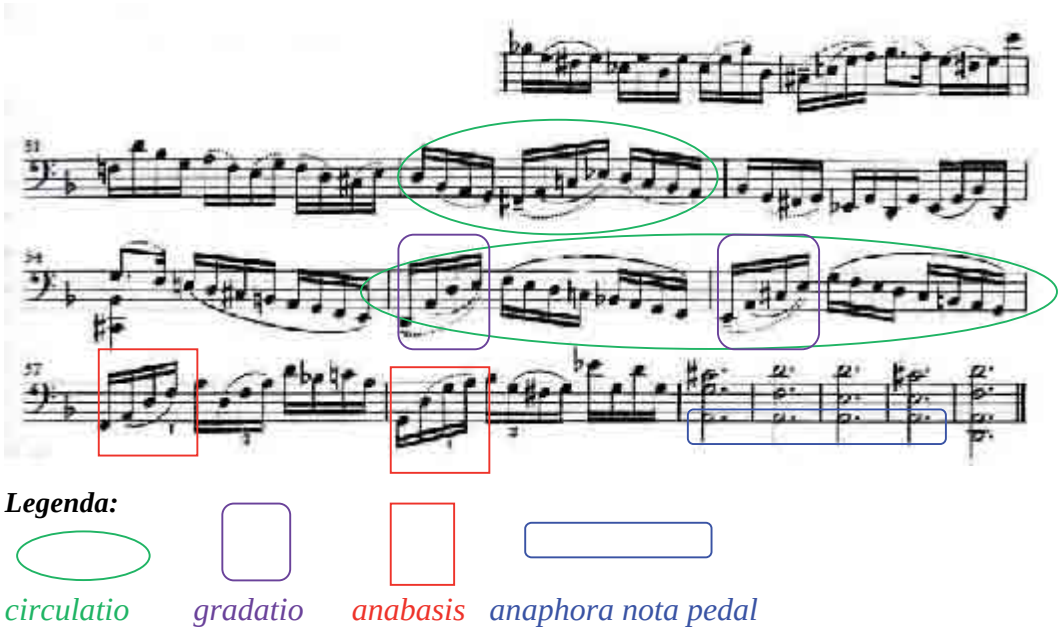


Figura 8: elementos retóricos da sessão final do prelúdio.

Considerações finais

A análise deste trabalho demonstra como os princípios retóricos estão presentes na obra de Bach e na música do período barroco. A apropriação dos recursos retóricos dava-se como critério objetivo utilizado para mover os afetos do público; a retórica dos afetos era uma tarefa central para os músicos e compositores do período barroco.

Em uma primeira análise, pudemos encontrar relações entre a retórica e a composição musical, não apenas no que tange às grandes sessões componentes do Prelúdio, mas também na utilização de diversas figuras retórico-musicais observáveis no texto musical. No concernente à primeira categoria – das grandes sessões do prelúdio – pudemos observar a existência de quatro grupos retóricos: *propositio, confutatio, confirmatio e perotatio*. São categorias relacionadas à constituição de um discurso eloquente, nos moldes da retórica grega: proposição de um argumento, discussão e incremento de hipóteses, confirmação do argumento após discussão, e conclusões possíveis.

É importante reconhecer que algumas seções da *dispositio* foram omitidas no Prelúdio analisado, ilustrando a imprevisibilidade de como as estruturas da retórica podem ser aplicadas na música. Entre outras coisas, essa omissão indica que as fórmulas retóricas estão a serviço da intenção musical, e não o contrário;

em outras palavras, a retórica não é uma imposição formal à obra, mas esta pode valer-se de seu benefício.

As figuras retóricas, em última análise, são estruturas abertas e desprovidas de um significado único e definitivo, não sendo recomendável, portanto, associar um significado afetivo absoluto a cada figura retórica. O estudo e análise da obra de Bach a partir dos elementos retórico-musicais oferece um novo subsídio para a compreensão do seu estilo, e pode tornar-se uma ferramenta não apenas de compreensão teórica, como também nortear a performance historicamente orientada do repertório barroco.

REFERÊNCIAS

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*: musical-rhetorical figures in german baroque music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. p. 167-438.

CANO, Rubén López. *Música y Retórica en el Barroco*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

CHARPENTIER, Marc-Antoine. *Résumé des Règles Essentielles de la Composition et de L'accompagnement*. Manuscrito, 1670.

CHASIN, Ybanei. *O canto dos afetos*: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HARNONCOURT, Nikolaus. *The Musical Dialogue*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1984.

LEMOS, M. S. *Retórica e elaboração musical no período barroco*. In Per Musi, Belo Horizonte, n.17, 2008, p. 48-53.

MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Manuscrito, 1713.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de L'harmonie*. Manuscrito, 1722.

WINOLD, Allen. *Bach's Cello Suites, Vol I e II. Analyses & Explorations: Text and Musical Examples*. Indiana University Press, 2007.

Paulo Martelli

Doutorando em Música no Instituto de Artes da Unesp. Mestre em violão pela Julliard School, de Nova Iorque. Violonista e diretor musical do Movimento Violão, que inclui séries de concertos e gravações do programa de televisão homônimo, produzido e veiculado pelo Sesc TV.

Paulo Veríssimo

Doutorando em Música no Instituto de Artes da Unesp. Mestre em Música pela mesma instituição. Professor na Faculdade Mozarteum de São Paulo e na Faculdade XV de Agosto.

CENA DE FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO – CONSIDERAÇÕES SOBRE O RETRATO COLETIVO DE ALMEIDA JÚNIOR[1]

Natália Cristina de Aquino Gomes
Unifesp – natalia.agomes@yahoo.com.br

RESUMO
A tela "Cena de família de Adolfo Augusto Pinto", de José Ferraz de Almeida Júnior, integra o acervo de arte brasileira da Pinacoteca do Estado de São Paulo. O quadro apresenta a família do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, em harmonia com os seus, compartilhando o mesmo recinto - uma sala de estar de um lar urbanizado. A modernidade do ambiente e a construção do retrato apresentam questões relacionadas aos personagens centrais de nosso estudo. De um lado temos a intenção que o comitente possuía ao encomendar o retrato, de acordo com suas pretensões; e do outro a destreza do artista na realização do quadro, também relacionada à sua formação artística entre as Academias do Rio Janeiro e Paris.

PALAVRAS-CHAVE
Almeida Júnior. Adolfo Augusto Pinto. Século XIX. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Retrato.

ABSTRACT
The painting "Cena de família de Adolfo Augusto Pinto"*, by* José Ferraz de Almeida Júnior*, belongs to Brazilian art collection of the* Pinacoteca do Estado de São Paulo*. The portrait presents the family of* Adolfo Augusto Pinto *engineer, in harmony with his children and wife, sharing the same room - a living room of a home urbanized. The modernity of the environment and the construction of the picture present issues to the central characters of our study. On the one hand we intend that the principal had to order the portrait, his pretensions about that; and on the other the skill of the artist making the painting, also related to his artistic training between the Academies of* Rio de Janeiro *and* Paris*.*

KEYWORDS
Almeida Júnior. Adolfo Augusto Pinto. *19th Century.* Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Portrait.*

1. Introdução – O pintor Almeida Júnior e breves apontamentos sobre sua atuação como retratista

José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) foi um pintor paulista do século XIX, conhecido pelo grande público por seus quadros de temáticas interioranas, onde figuram o caipira, e por sua vasta produção de retratos, junto à elite paulistana.

[1] Pesquisa de Iniciação Científica realizada no Departamento de História da Arte da Unifesp, sob orientação da profa. Elaine Dias, com apoio e financiamento da Fapesp.

No entanto, também encontramos na sua produção artística as cenas de gêneros, paisagens, alegorias, naturezas mortas, temas históricos ou religiosos.

A formação acadêmica[2] do artista se inicia na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde o pintor estuda entre os anos de 1869 a 1875 tendo aulas com o pintor Victor Meirelles. Após concluir o curso no principal centro artístico do país, retorna à sua cidade natal, permanecendo em Itu até meados de 1876; neste mesmo ano, viaja a Europa em virtude de uma bolsa oferecida pelo imperador D. Pedro II, a fim de cumprir seus estudos ingressa na Escola de Belas Artes em Paris no ano de 1878[3], tendo aulas com Alexandre Cabanel. Em sua estadia, como parte de seus deveres estudantis, participa de salões entre 1879 a 1882. Ao retornar ao Brasil começa a produzir seus quadros e viver de seu ofício, por meio das encomendas destacando-se neste período. No decorrer dos anos seguintes viaja à Europa, por três vezes, nos anos de 1887, 1891 e 1896, possivelmente, para manter-se a par das novidades do ambiente cultural e enriquecer seu repertório artístico. Todavia, a carreira do artista foi interrompida prematuramente no final de 1899, em virtude de seu assassinato.

Em sua trajetória artística o pintor produziu obras relacionadas a todos os gêneros da pintura, mas sem dúvidas o gênero do retrato foi um dos mais procurados, sobretudo nas encomendas, como nos aponta Elaine Dias: "[...] Ele os produziu para uma ascendente clientela paulista, advinda das grandes famílias cafeeiras que transitavam entre o interior e a crescente São Paulo, afirmando-se tanto na política monárquica como na republicana." (DIAS, 2013: 12).

Segundo Aracy Abreu Amaral (1990: 58): "Os artistas da Academia viviam de encomendismo a partir do governo e da burguesia, e Almeida Júnior não era exceção: os retratos inúmeros aí estão a testemunhar sua inserção no sistema. [...]" Ao observarmos a produção artística do pintor identificamos muitos retratos que privilegiam figuras importantes e de influência no período. Como nos aponta Fernanda Pitta, o pintor mantinha boas relações com a elite da época: "[...] sabe-se que as figuras que apoiaram o pintor desde o início de sua formação foram

[2] Para mais detalhes a respeito da biografia do pintor Almeida Júnior, ver "Cronologia em primeira mão" de autoria de Ana Paula Nascimento e Maia Mau. In: LOURENÇO, M. C. F. (Org.). *Almeida Júnior:* um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007: 3-29.

[3] Provavelmente neste espaço de tempo entre sua chegada à França ao ingresso na *École* tenha visitado salões e ateliês de artistas.

personagens de destaque no contexto político e cultural naquele período." (PITTA, 2013: 154). E certamente, o pintor retribuiu com seu ofício, realizando os retratos de tais figuras.

Propomos, neste artigo, uma análise inicial da tela "Cena de família de Adolfo Augusto Pinto", compreendida por nós como um retrato coletivo ou de grupo, que se insere ao contexto dos retratos produzidos pelo pintor Almeida Júnior. Para Shearer West (2004: 105), podemos entender o retrato de grupo como aqueles retratos que incluem duas ou mais pessoas, que mantem uma relação entre si, normalmente baseada em laços sanguíneos, ligações profissionais e pessoais. Com efeito, também levaremos em consideração os aspectos descritivos, formais e temáticos do retrato, assim como a importância da encomenda e, nesse sentido, abordaremos os retratados, em busca de conhecê-los e estabelecer possíveis relações que a família manteria com a sociedade do período, e que possam ter influenciado na maneira escolhida para retratá-los. Neste aspecto, a figura do engenheiro Adolfo Augusto Pinto exerce um ponto fundamental para compreensão de sua imagem e da própria escolha de como retratar sua família.

2. Considerações sobre o retrato "Cena de família de Adolfo Augusto Pinto"

A obra "Cena de família de Adolfo Augusto Pinto" [Fig. 1] integra o acervo de arte brasileira da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ao observá-la somos levados a despertar o nosso interesse para vários elementos que compõem o quadro, sejam artísticos ou sociais.

A naturalidade com que se desenrola a cena nos leva a pesquisar acerca dos integrantes desta família, inicialmente identificados pelo seu patriarca, devido à atribuição de seu nome no título da tela, sendo esse personagem um importante engenheiro paulista do final do século XIX e início do século XX. Em sua trajetória profissional, desempenhou melhorias e avanços nas questões relacionadas ao transporte viário em São Paulo, e também é de se destacar a circulação do engenheiro no meio artístico e cultural da época [4].

[4] Para saber mais a respeito da trajetória do engenheiro Adolfo Augusto Pinto ver: PINTO, 1970.

Figura 1: José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR. *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*. 1891.
Óleo sobre tela, 106 x 137 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.
Fonte: Disponível em <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>. Acesso em: 21 jul. 2015.

Nesta tela, Almeida Júnior representa a família do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, mostrando a intimidade da família que desfruta de um momento de reunião com seus integrantes. No quadro, estão retratados o patriarca e a senhora Generosa Liberal Pinto, junto a cinco crianças.

Sentado confortavelmente em uma cadeira próxima ao piano, observamos a figura de Adolfo Augusto Pinto, o patriarca da família. Ele sustenta em suas mãos um periódico, com o título “Revista de Engenharia”, um atributo que alude a sua própria profissão de engenheiro, no qual se concentra na leitura; sua vestimenta é bem alinhada, em um tom negro sóbrio, com abotoaduras douradas nos punhos de sua camisa branca de colarinho alto e um relógio de bolso, com sua corrente entre o forro de seu paletó. Ao seu lado esquerdo, recai sobre o braço da cadeira uma espécie de capa ou coberta felpuda de uma cor ocre amarelada, que acolhe o

repouso de um cachorro de pelo preto, ofuscado pelos demais tons escuros ao seu redor. À sua direita, um garoto de pé folheia um livro, possivelmente um álbum de fotografia, este se encontra sobre uma peça do mobiliário, que não conseguimos identificar devido ao tecido que o encobre. No sofá de tonalidade vermelha, posicionado ao fundo da cena, a esposa e mãe "prendada" ensina à filha o ofício da costura, tendo uma peça de bordado em suas mãos, da qual a educanda observa com afinco a instrução; o tecido branco costurado pela matriarca recai como uma cascata em direção às crianças sentadas no chão sobre o tapete de estampa persa. A primeira localizada à esquerda do quadro próxima ao sofá brinca com um bebê, o caçula da família, que parece direcionar o olhar ao pai. A criança a seu lado, por sua vez, projeta seu corpo para frente, apoiando sua mão direita sobre o tapete e volta seu olhar à ação do irmão concentrado nas fotografias. Próximo a estas crianças, no canto inferior esquerdo do retrato, identificamos alguns brinquedos esquecidos pelas crianças, uma boneca e um chocalho dourado, dispostos sobre o tapete e no assoalho de madeira, assim como a caixinha de costura que, ao lado da boneca, se mantêm com a tampa aberta; próximo a ela avistamos alguns recortes de tecidos e uma tesoura de ferro com a lâmina aberta, sendo este um objeto perigoso para se manter próximo às crianças.

No canto esquerdo do quadro, observamos a origem da luz que banha o recinto; a porta de madeira encontra-se aberta dando espaço para o "espiar" de uma modesta paisagem composta por plantas e pelo telhado de uma casa da vizinhança, que observamos com restrição se estender após o muro da residência do engenheiro; no vidro da porta observamos o reflexo dessas folhagens, um recurso que emprega o sentido de continuidade da vegetação, que se prolonga para o interior da residência nos dois vasos que decoram o recinto familiar.

O ambiente é decorado seguindo os padrões burgueses, que expressam os costumes da família e sua relação com as artes, gosto expresso pelos diversos gêneros artísticos dispostos na cena, entre os quais as três pinturas com moldura dourada, dispostas nas paredes, as duas esculturas acima do piano, os dois porta-retratos apoiadas acima da cabeceira do sofá e os instrumentos musicais posicionados à direita do quadro, sendo estes respectivamente um piano e um violoncelo; sobre a calda do piano uma partitura encontra-se aberta, sendo esta uma possível alusão à prática musical de um dos integrantes.

As posses ostentadas no ambiente burguês deste período, como as que observamos no retrato da família Pinto, em sua sala de estar moderna para o período, correspondiam aos elementos valorizados por uma recente classe urbanizada. Conforme Gilda de Mello e Souza:

> Em sociedades de formação recente, como no Brasil do século XIX, onde os grupos não se encontram suficientemente caracterizados, diferenciados entre si por uma tradição de usos, costumes e maneiras próprias, a posse da riqueza é a grande modificadora da estrutura social. (SOUZA, 2009, p.113-114)

Nesse sentido, o engenheiro Adolfo[5] Augusto Pinto (1856-1930), se enquadra nesta elite em ascensão retratada pelo pintor ituano ao encomendar um retrato de sua família em meados do ano de 1890, conforme rememora no trecho a seguir:

> [...] comuniquei-lhe um dia, em 1890, o desejo que eu acariciava de possuir bons retratos a óleo dos membros de minha família, mas não queria retratos isolados, individuais, desses que, no fim de anos, quando caem nas mãos de terceiros, são como os trastes velhos, inúteis, que acabam atirados nos quartos baixos das habitações tradicionais, queria os retratos de todos os meus, colhidos em conjunto, vivendo uma cena de família, queria uma tela que valesse não só pela imagem das pessoas que nela figurassem – e êsse seria para mim seu grande valor subjetivo – porém que tivesse também um merecimento objetivo, de estimação em qualquer tempo e para qualquer amador de arte, em suma, um quadro de gênero, que bem poderia se intitular ‘o lar’ ou ‘um interior familiar’. (PINTO, 1970: 127)

O intuito da encomenda deste retrato, como salienta Aracy Amaral (1990: 58) denota uma: “[...] intenção bem expressa de registrar a marca civilizada desta nova sociedade dentro de um ambiente subtropical como o nosso, [...]”. Aborda, ainda, contextos mais profundos como os ressaltados por Sergio Miceli:

> O retrato de família, encomendado por ele a Almeida Jr. em 1891, expressa as dimensões conexas da existência social desse engenheiro colecionador, cuja fortuna foi acumulada em frentes de atividades complementares: dirigente executivo assalariado com participação acionária; consultor de grupos financeiros; sócio de empresas; engenheiro competente; militante católico; publicista e intectual especializado. (MICELI, 2003: 47)

[5] Referente à grafia do primeiro nome do engenheiro, encontramos duas formas de escrita: Adolpho e Adolfo.

Com efeito, a divisão de gêneros no retrato da família de Adolfo Pinto é algo nítido e correspondia a realidade da época, em que a mulher se dedicava aos filhos e aos afazeres domésticos, enquanto o homem se responsabilizava pelo sustento da família, exercendo o controle sobre os filhos, esposa e finanças. A hierarquia familiar é representada no retrato ao expor, em primeiro plano, o engenheiro sentado em sua cadeira lendo seu jornal. O espaço que a figura do patriarca ocupa é certamente o campo mais próximo da nossa visão, como se para observássemos o retrato de sua família tivéssemos que primeiro olhar para sua figura para depois avistarmos seus descendentes. Para Shearer West (2004: 105), era comum nos retratos de família, principalmente, nos períodos de dominação patriarcal, que o pai de família ocupasse o lugar mais importante do quadro.

No segundo plano do retrato, ao lado, da esposa D. Generosa, observamos os filhos do casal. Uma prole composta por cinco crianças, três meninas e dois meninos, que em um primeiro momento, quando somente contemplamos o quadro podemos pensar se tratar de quatro meninos e somente uma menina, sendo esta identificada facilmente, por estar ao lado da mãe apreendendo a costurar e, talvez, por ser visivelmente mais “feminina”, de acordo com os padrões de nossa época, em relação às demais crianças que ostentam um corte de cabelo curto, que dificultam a distinção de gênero.

A filha mais velha Águeda Liberal Pinto teria 10 anos[6] em 1891 e sua irmã Ida Liberal Pinto 9 anos. A proximidade das idades das irmãs dificulta o nosso reconhecimento, se a menina que está ao lado da mãe, atenta à costura, seria Águeda ou Ida. Da mesma maneira, nos perguntamos qual das duas irmãs é retratada, sentada no chão, segurando um bebê. No entanto, acreditamos que a menina sentada no sofá ao lado mãe seja Águeda, a filha primogênita do casal, que foi tradicionalmente retratada recebendo lições de costura, uma prática essencial para as “virtudes” ou os “dotes” femininos da época. Nesse sentido, sua irmã Ida, ao cuidar da criança em seu colo, estaria estabelecendo os futuros vínculos maternos, que também eram esperados para a educação das meninas, que assumiriam em sua juventude o papel de mãe e dona de casa.

O terceiro filho do casal Gastão Liberal Pinto, futuro bispo de São Carlos, é retratado aos 7 anos, sendo ele o garoto de pé que folheia um álbum de fotografia,

[6] A data de nascimento dos integrantes da família é mencionada em PINTO, 1970: 21.

próximo ao sofá, no fundo da tela. Já Carmen Liberal Pinto, a quarta filha, que futuramente adotaria Hermanny como sobrenome de casada é a menina retratada aos 5 anos sentada no chão, ao lado da irmã com o bebê nos braços. E, por fim, o bebê, que em descrições anteriores não se sabia o nome ou se este seria um filho ilegítimo do engenheiro, devido à tonalidade de sua pele. Parece tratar-se, no entanto, do filho caçula Adolfo Augusto Pinto Filho[7], nascido em 23 de junho de 1891, ano em que é datada a produção do retrato da família. A própria indicação de Vera Hermanny de Oliveira Coutinho, neta do engenheiro, em sua carta de doação do quadro[8], menciona a presença de Adolfo Pinto Filho no retrato da família.

A questão da cor da pele da criança é algo intensamente discutido na historiografia. Embora alguns autores indiquem que se trate de um bebê mulato acolhido, como nos extratos a seguir: "[...] duas crianças menores brincam com um bebê mulato, sugerindo os cuidados da família para com um membro que foi afetuosamente acolhido." (DIAS, 2013: 50) e "Uma criança negra, quase uma boneca entre os braços de um dos meninos, alude ao destino dos antigos escravos na ordem futura da sociedade." (MIGLIACCIO, 2014: 204-206), e esta questão permanece em aberto. Se é Adolfo Augusto Pinto Filho, um filho legitimo do casal, por que Almeida Júnior teria retratado a pele da criança com a tonalidade mais escura? A questão suscita, de fato, muitas dúvidas, que podem ser intensificadas de acordo com as notícias de sua viagem e da produção da tela.

Segundo a "Cronologia em primeira mão" de Ana Paula Nascimento e Maia Mau,[9] em 1891 o pintor Almeida Júnior realizou sua terceira viagem a Europa. Conforme notas publicadas no jornal O Estado de S. Paulo*,* podemos datar a sua saída do país, no mês de junho, através deste extrato: "Embarcou hontem em Santos, no vapor italiano *Duca di Galiera,* com destino a Genova, de onde partirá para Paris, o nosso estimado pintor Almeida Junior." (O Estado de S. Paulo. 10 jun. 1891: p. 2). E seu retorno também noticiado pelo jornal no mês de outubro: "De volta de sua viagem a Europa, onde se demorou alguns mezes, chegou anteontem a esta capital o nosso estimadissimo e notavel pintor Almeida Junior." (O Estado de S. Paulo. 11 out. 1891: p. 2).

[7] Nome mencionado em PINTO, 1970, 2° nota de rodapé da página 21.
[8] Carta de Vera Hermanny de Oliveira Coutinho, neta de Adolfo Augusto Pinto, está conservada na pasta catalográfica do quadro no núcleo de Gestão Documental do Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
[9] Ver LOURENÇO, 2007:16.

Nesse sentido, o pintor viajou antes do nascimento do filho caçula do engenheiro Adolfo Augusto Pinto e retornou quando o bebê completava quatro meses. Tais evidências nos levam a acreditar que o retrato foi produzido entre os meses de outubro e dezembro de 1891. Uma nota encontrada em nossa pesquisa e divulgada no jornal O Estado de S. Paulo, de fevereiro de 1892, faz menção ao retrato da família, sendo esta a única referência do período encontrada até o momento, que se aproxima da datação do quadro.

> **Dois quadros. –** O nosso estimado pintor Almeida Junior tem concluído dois bellos quadros, um representando numa sala elegante o dr. Adolpho Pinto e sua família; outro, de paysagem, representando, num barco, duas bonitas crianças. Tanto um como outro, apezar da difficuldade do gênero, pouco attraente para um artista, é obra de valor, pela composição e pela execução. A paysagem é muito feliz, pintada com simplicidade e carinho, e a sala excellente nos adornos, moveis e tapeçarias, em que o notavel artista, como sempre, se esmerou.
> Almeida Junior pretende fazer em breve uma exposição de seus trabalhos, na qual figurarão estes dois quadros, e então o publico terá ocasião de os apreciar, e pós de nos referir a elles mais detidamente. (O Estado de S. Paulo. 21 fev. 1892: p. 2)

Estes indícios fortalecem as evidências de que o bebê retratado é filho legítimo de Adolfo Augusto Pinto. No entanto, ainda permanece a questão sobre o escurecimento da pele do bebê. Seria algo relativo a ele ou a tela teria sofrido alguma ação do tempo, escurecendo a tinta justamente do bebê? Aponta-se esta questão porque se sabe que algumas telas de Almeida Júnior sofreram alterações com o tempo, como aquela de “Caipiras Negaceando”, do Museu Nacional de Belas Artes. O uso do betume teria intensificado os tons escuros da tela, e não sabemos, de fato, se o mesmo pode ter acontecido no retrato de Adolfo Augusto Pinto[10].

Após a realização da tela e de sua entrega ao comitente, o retrato deve ter ocupado lugar de destaque na residência do engenheiro Adolfo Augusto Pinto e provavelmente o mesmo pode ter ocorrido nas residências de seus herdeiros até a sua doação para a Pinacoteca do Estado de São Paulo no ano de 1981, local este que ocupa atualmente. Este é, no entanto, um outro ambiente, que permite diariamente a observação de visitantes diversos, um contexto totalmente contrário ao original, que demanda para nós o exercício de entendermos a obra dentro de seu

[10] A respeito da utilização do betume e do escurecimento do quadro “Caipiras Negaceando”, ver PITTA, 2013.

universo primário, aquele que a família ocupava centralidade, exposta em meio ao espaço em que a família e os convidados circulavam a sala de estar ou sala de visitas da habitação.

3. Considerações preliminares

Com base nas instruções do engenheiro, percebemos que seu pedido foi atendido, tendo resultado no retrato de sua família em uma elegante sala de estar, onde os integrantes são registrados imersos em atividades cotidianas, de forma natural, sem a presença de poses ou teatralidade nos movimentos. Temos a sensação que a família foi retratada sem a consciência deste ato, semelhante a uma fotografia que registra um momento sem que os retratados percebessem a presença do pintor, ou de uma composição baseada em poses prontas.

Acreditamos que a construção da tela deva-se, em grande parte, ao pedido do próprio comitente e de suas orientações para a elaboração da mesma, pois o engenheiro tinha uma intenção clara, a respeito de como gostaria de ser retratado com sua família. O pintor Almeida Júnior correspondeu às suas expectativas realizando, conforme suas palavras, um “belíssimo quadro”, onde podemos observá-lo em meio aos seus, em um ambiente requintado, que possivelmente condizia à realidade de sua residência.

Devido à pesquisa ainda se encontrar em andamento, procuramos destacar algumas contribuições pertinentes ao momento, mas por certo o assunto não se esgota. Seguramente, podemos trabalhar, em uma nova ocasião, outros questionamentos acerca da retratística e do retrato coletivo, que por hora não apresentamos, como as possíveis influências e contribuições encontradas nos retratos de grupos, que apresentam similaridades em relação ao estudo de “Cena de família de Adolfo Augusto Pinto”.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. A luz de Almeida Júnior. In: *Revista da USP*, n° 05. p. 55-60. São Paulo: março/maio 1990.

DIAS, Elaine. *Almeida Júnior*. Coleção Folha – Grandes pintores brasileiros. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

LOCAES. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 21 fev. 1892. 1ª col., p. 2

LOURENÇO, Maria Cecília França (Org.). *Almeida Júnior:* um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

MICELI, Sergio. Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

MIGLIACCIO, Luciano. A arte no Brasil entre o segundo reinado e a belle époque. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira:* da Pré-história aos anos 1960. São Paulo: WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014. p.174-231.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 10 jun. 1891, 1ª col., p. 2.

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 11 out. 1891, 1ª col., p. 2.

PINTO, Adolpho Augusto. *Minha vida:* memória de um engenheiro paulista, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico:* costumes e história na pintura de Almeida Júnior. 2013. 383 f. Tese (Doutorado em História). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas:* a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford History of Art. 2004.

Natália Cristina de Aquino Gomes

Discente do curso de História da Arte na UNIFESP - EFLCH e bolsista de Iniciação Científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), para o desenvolvimento da pesquisa: "Cena de família de Adolfo Augusto Pinto - um estudo sobre o retrato coletivo de Almeida Júnior", sob orientação da Prof.ª Dr.ª Elaine Dias, com vigência de dezembro de 2014 a novembro de 2015.

A OBRA DE ARTE EM SUA FORMATIVIDADE: UMA REFLEXÃO A PARTIR DO PENSAMENTO DE LUIGI PAREYSON

Edison Eugênio
Instituto de Artes da UNESP - edi_eug@hotmail.com

RESUMO
A reflexão que neste artigo se segue apresenta uma problematização da relação entre forma e conteúdo da obra de arte, pensados a partir dos estudos do teórico Luigi Pareyson. Tendo como eixo central o conceito de formatividade, proposto pelo filósofo italiano, este trabalho se desenvolve em uma reflexão que busca analisá-lo através do referencial do espectador. Além dos estudos teóricos acerca do tema, a base para a construção deste trabalho se deu através de experiências em espaços expositivos e trocas com outros pesquisadores.

PALAVRAS-CHAVE
Forma. Conteúdo. Formatividade

ABSTRACT
The thinking that follows in this work presents an argument about the relation between form and content of the artwork, elaborated by the theoretician Luigi Pareyson studies. With the center line on the concept of formativity, proposed by the Italian philosopher, this work develops into a reflection that seeks to analyze it through the viewer's referential. In addition to theoretical studies about the subject, the basis to the work's construction happened through experiences in exhibition spaces and exchanges with other researchers.

KEYWORDS
Form. Content. Formativity

1. Forma e conteúdo

Para esta parte da pesquisa, nos caberia aqui realizar os seguintes questionamentos: o que seria a formatividade? Por que o uso deste termo em vez de forma?

Para tentarmos responder estas questões, torna-se necessário que, em um primeiro momento, façamos uma breve introdução sobre o conceito de forma, analisado através de sua inseparabilidade do conceito de conteúdo.

O filósofo italiano Luigi Pareyson coloca que o que faz com que a arte possa ser distinguida de outras atividades é a elaboração dos conteúdos, 'não tanto o “quê” mas antes o “como”, isto é, precisamente, a *forma*, como quer que esta seja entendida' (1997, p. 55). O teórico italiano defende que fazer arte significa dar forma a um conteúdo que engloba toda a espiritualidade do artista, de modo que seja

privilegiado o aspecto formativo da matéria, tendo em vista que o conteúdo nasce com a forma e a forma nasce com o conteúdo, devido à inseparabilidade de ambos.

No entanto, Pareyson expõe que a relação entre forma e conteúdo nem sempre se deu desse modo, mostrando-se diversa ao longo do tempo. Inicialmente, e por muito tempo, o conteúdo foi tomado como o assunto ou argumento da obra, "que podia ser um objeto natural a ser representado, uma história a ser contada ou um sentimento a ser cantado" (1997, p. 55). Diz ainda o teórico italiano que

> Paralelamente a esta concepção, a forma era vista na *perfeição exterior* da obra, isto é, no esmero técnico e estilístico com que se tratava e se deveria tratar um determinado argumento, isto é, naqueles valores formais nos quais reside a qualidade artística da obra e que a distinguem das outras obras não artísticas que, porventura, tenham os mesmos conteúdos. (1997, p. 55)

Por essa linha de pensamento, a obra de arte acaba reduzida à sua exterioridade e à técnica, e como bem define o teórico italiano, como um ornamento que embeleza o assunto tratado.

Em um segundo momento, a relação se modificou e o conteúdo passou a ser visto como um sentimento inspirador, como a expressão do artista, enquanto que a forma da obra de arte passou a estar associada a essa expressão, de modo que fazer arte passou a significar '"formar" conteúdos espirituais, dar uma "configuração" à espiritualidade, traduzir o sentimento em imagem, exprimir sentimentos' (1997. p. 57). A obra de arte passou a ser vista por uma concepção menos extrínseca e mais profunda, sendo reconhecida pela

> *inteireza da expressão*, pela qual a obra diz tudo quanto tem de dizer, sem deixar nada de não feito ou de inexpresso, sem remeter a outro para ser compreendida e penetrada e sem que seja necessária a intervenção do autor para explicar-lhe o sentido e o valor, de modo que, tendo tudo aquilo quanto deve ter – nada de mais e nada de menos – pode, enfim, viver por conta própria (1997, p. 56)

Dessa forma, conteúdo e forma começaram a ser vistos como inseparáveis, contudo, essa concepção de inseparabilidade era afirmada a partir do ponto de vista do conteúdo. Segundo Pareyson, essa concepção encerrava o problema da desvalorização do aspecto físico da obra de arte, defendida por algumas teorias estéticas, contudo, apesar de estabelecer a inseparabilidade de forma e conteúdo, tal teoria trazia a problemática de não dar conta, por exemplo, de obras

arquitetônicas ou músicas abstratas. Com isso, buscou-se o conteúdo em um campo mais amplo, e o que se encontrou foi algo além da expressão do artista: o modo de viver e pensar, agir e sentir, suas experiências e suas crenças. Pareyson chama a tudo isso de espiritualidade do artista, que, em outras palavras, pode ser definida como o estilo, também este entendido como o modo de fazer arte e formar a obra. Segundo o autor, tal situação proporcionou o esclarecimento da essência material da obra de arte, e a forma passou a ser entendida como

> o resultado da formação de uma matéria, da produção de um objeto físico, como matéria formada, isto é, como uma configuração conseguida de palavras, sons, cores, pedras ou qualquer outra coisa (1997, p. 57).

Com esse pensamento, além de se manter as concepções de forma e conteúdo como inseparáveis, afirma-se essa inseparabilidade através do ponto de vista da forma.

Luigi Pareyson expõe esses três momentos da relação entre forma e conteúdo na história da estética para estruturar sua teoria da formatividade. Dessa forma, torna-se necessário que iniciemos nossa reflexão acerca do conceito proposto pelo filósofo italiano.

2. Formatividade

Analisado o conceito de forma e, tendo este como inseparável do conteúdo, passemos agora para o conceito de formatividade. Pareyson ressalta que ao propor este último termo, entre outros motivos, busca evidenciar o caráter dinâmico da obra de arte. Segundo o teórico italiano

> Era mais que tempo, na arte, de pôr a ênfase no fazer mais que no simplesmente contemplar. Se, apesar da pouca elegância do termo, preferimos designar esta teoria como “estética da formatividade” em vez de “estética da forma”, foi sobretudo por dois motivos. Em primeiro lugar, porque o termo “forma”, por seus inúmeros significados, acaba tornando-se ambíguo e corre o risco de passar pelo simples contraposto de “matéria” ou “conteúdo”, evocando assim a *vexata quaestio* do formalismo e do conteudismo. Mas aqui se compreende a forma como organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade irrepetível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando um infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo.

> Em segundo lugar, para logo colocar em evidência o caráter dinâmico da forma, à qual é essencial o ser um resultado, ou melhor, a resultante de um "processo" de formação, pois a forma não pode ser vista como tal se não se vê no ato de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento de produção que lhe dá nascimento e aí encontra o próprio sucesso. (1997, p. 09-10)

Procuremos, primeiramente, problematizar a relação entre forma e formatividade, de acordo com os apontamentos de Pareyson.

Como já visto parágrafos acima, ao longo da história, a problemática da forma erigiu-se junto de outra: a do conteúdo, estando ambas quase sempre calcadas sobre uma via dupla que por vezes, em sua extensão, entrelaçou-se, mas que em outras, se dividiu em bifurcações. Pareyson debruça-se sobre esta questão analisando a inseparabilidade de forma e conteúdo, apresentando as duas principais construções acerca desses dois conceitos: o que privilegia o conteúdo, em que teríamos como significado de arte a formação de conteúdos espirituais e, o que favorece o ponto de vista da forma, em que fazer arte significaria "não tanto dar forma a um conteúdo espiritual", mas sim "produzir um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visiva" (1997. p.58). O autor italiano ainda afirma que tal oposição se apresenta como um embate mais do que secular, contrapondo formalistas como Kant e Herbart a conteudistas como Herder, Hegel e Schopenhauer. Contudo, a teoria pareysoniana mostra-se comprometida com uma inseparabilidade entre forma e conteúdo a partir do ponto de vista da forma, já que, segundo Pareyson, tendo essa estrutura em vista, é possível perceber que nela "os dois processos são simultâneos, ou melhor, coessenciais, ou melhor ainda, coincidentes: na arte, expressividade e produtividade coincidem", sendo que "o exprimir apresenta-se como um fazer e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir." (1997, p. 61-62). E complementa: "o exprimir e o dizer que não se resolvem no fazer não são atividade artística, nem pertencem ao conteúdo da arte; e o fazer que não seja ao mesmo tempo um dizer não atinge a arte, mas permanece confinado no ofício" (1997, p.64).

Esta construção filosófica acaba por abarcar outro pressuposto defendido pelo teórico italiano: o que prevê que qualquer obra, para ser definida com tal, necessita impreterivelmente nascer de uma extrinsecação física por parte do artista. Porém, para o autor, a produção ou realização de uma obra de arte, em suma sua

extrinsecação, não a define como arte se aquela não possuir um caráter inventivo, condição esta que Pareyson coloca como a essência da arte. A leitura que aqui podemos fazer, em tempos atuais, é que essa inventividade não necessita estar associada ao novo em escala social ou global, podendo apresentar-se como construção e reconstrução, criação e recriação a partir do referencial do artista e de seu processo criativo, assim como de seus espectadores enquanto possíveis leitores, fruidores ou coautores. Mas eis que surge outra problemática a partir disso, que diz respeito à presença da arte em qualquer operosidade humana: Pareyson afirma a necessidade de reconhecermos que a arte está presente em qualquer atividade humana, já que nesta, há sempre características inventivas e inovadoras, que seriam parte fundamental para qualquer realização. No entanto, é preciso também diferenciar esta arte presente em qualquer operação humana, o que o teórico italiano denomina de “fazer com arte”, do “fazer arte”, pois, ainda segundo o autor, este segundo poderia ser definido como a própria arte especificada em formatividade e exercitada, tendo a si mesma como fim. É acrescentado ainda que

> entre a arte assim especificada e a arte que se estende a toda atividade do homem não há um abismo qualitativo ou uma solução de continuidade: há, antes, uma passagem gradual que, dos primeiros esboços oferecidos por aquele tanto de inventividade que é exigido pela atividade mais regulada e uniforme, alcança as mais altas e desinteressadas realizações da arte. A arte, verdadeira e propriamente dita, não teria mais lugar se toda a operosidade humana não tivesse já um caráter “artístico”, que ela prolonga, aprimora e exalta. (1997, p. 33)

Mas se entre o fazer com arte e o fazer arte, não há um abismo que os separem, qual seria então a necessidade de separá-los?

Bem, um ponto fundamental para tal diferenciação parece estar na existência da arte enquanto ofício, o que nos leva então a analisarmos a intencionalidade da realização, da produção e da execução. Seguindo tais preceitos defendidos por Luigi Pareyson é possível adotarmos como hipótese que o artista seria o indivíduo consciente de sua criação enquanto arte, atribuindo à formatividade de sua realização um caráter autônomo. Já qualquer outro sujeito em sua operosidade, a qual Pareyson qualifica como fazer com arte, a faria sem a finalidade e intencionalidade da mesma como arte propriamente dita.

Pareyson ainda afirma que 'há uma gama infinita de possibilidades

“artísticas” que se matizam do “fazer com arte” ao “fazer arte”, e que seria injusto tanto relegar para fora da arte quanto identificar com a verdadeira arte, propriamente dita' (1997, p. 34). Que a arte como ofício se distingue da arte presente em qualquer operosidade humana, torna-se evidente: há pontos que divergem uma da outra, como a questão da pesquisa, presente no interior da poética de qualquer artista, os métodos e as técnicas desenvolvidas pelo próprio artista e exigidas na prática artística, e a intencionalidade de constituir algo como obra de arte; todas estas, em primeira instância, não são requisitos ao fazer com arte. Mas ainda assim, a arte deve ser arte, em qualquer seguimento, não adotando como prerrogativa para a sua essência qualquer exclusividade por parte de uns ou de outros. Assim como há ofícios ligados à educação – como o de professor e educador – há a educação presente em todas as instâncias e momentos da vida cotidiana; assim como há profissionais da saúde que se incumbem da manutenção e preservação do sistema corporal humano – como médicos e enfermeiros, por exemplo – há uma autopreservação presente na individualidade de cada ser humano; logo, tendo em vista que a estética possui como uma de suas finalidades dar conta das especificidades da arte, torna-se necessário que qualquer pesquisador que se proponha a isso, realize tal dever sem anular o caráter humano e universal da arte: se temos como característica fundamental do ser humano a necessidade de inventar e reinventar, a si próprio ou ao meio em que vive, o caráter inventivo e artístico encontra-se no cerne do ser. Assim, independente da arte como ofício ou não-ofício, intencional ou não intencional, especificada em métodos ou não, há a arte que acima de tudo é arte, podendo assumir-se como fazer arte, ou simplesmente fazer com arte.

3. Uma leitura para forma e formatividade

Apesar da espiritualidade do artista e dos significados implícitos na obra referentes ao processo de criação estarem ali contidos no trabalho artístico, é preciso termos a clareza de que nem sempre esses significados e essa espiritualidade em sua totalidade se manifestam para o espectador. A obra não pode ser considerada objeto morto a ser reavivado pelo indivíduo que frente a ela se coloca, mas também não pode ser considerada como objeto que vive por si só, a não ser pelo referencial humano: por menos esclarecedor que pareça tal colocação,

o sentido de tal afirmação encontra-se no fato de que a obra de arte é composta por inúmeros significados surgidos em seu processo de criação, porém, a mesma não propaga tais significados sem a presença de um indivíduo perante si. Poderíamos colocar a obra de arte em um estado não classificável na dualidade entre algo que permanece morto ou vivo, como em um estado de espera, em que deve o espectador executá-la.

Utilizando-nos de um pensamento híbrido, é possível recorrermos a Paulo Freire, que ao dialogar com Sartre em um de seus trabalhos, nos traz um exemplo significativo para elucidar essa reflexão:

> A educação como prática da liberdade, ao contrário naquela que é prática da dominação, implica na negação do homem abstrato, isolado, solto, desligado do mundo, assim também na negação do mundo como uma realidade ausente dos homens.
> A reflexão que propõe, por ser autêntica, não é sobre este homem abstração nem sobre este mundo sem homem, mas sobre os homens em suas relações com o mundo. Relações em que consciência e mundo se dão simultaneamente. Não há uma consciência antes e um mundo depois e vice-versa.
> "A consciência e o mundo, diz Sartre, se dão ao mesmo tempo: exterior por essência à consciência, o mundo é, por essência, relativo a ela".
> Por isto é que certa vez, num dos "círculos de cultura" do trabalho que se realiza no Chile, um camponês a quem a concepção bancária classificaria de "ignorante absoluto", declarou, enquanto discutia, através de uma "codificação", o conceito antropológico de cultura: "Descubro agora que não há mundo sem homem".
> E quando o educador lhe disse: – "Admitamos, absurdamente, que todos os homens do mundo morressem, mas ficasse a terra, ficassem as árvores, os pássaros, os animais, os rios, o mar, as estrelas, não seria tudo isto mundo?"
> "Não! respondeu enfático, faltaria quem dissesse: *Isto é mundo*". O camponês quis dizer, exatamente que faltaria a consciência do mundo que, necessariamente, implica no mundo da consciência. (1987, p. 70-71)

Comparemos agora o mundo referenciado nas palavras Freire, refletido a partir da concepção de Sartre e exemplificado na voz do camponês relatado, com uma obra de arte. Esta, realizada a partir da operosidade do artista, está contida de consciência humana, o que não faria dela objeto sem vida; no entanto, não é possível considerarmos que a mesma vive por si só, em sua vida própria, já que somente outra consciência humana poderia torná-la obra contida de significados. E tendo em vista sua execução a partir da consciência humana, sua formatividade pode apresentar-se alterada dependendo da circunstância em que determinada

consciência toma contato com uma obra de arte: tais alterações já são até mesmo muito exploradas por alguns artistas contemporâneos, mas mesmo tratando-se de obras enquanto objetos artísticos estáticos, podemos verificar esta proposição. Buscando claridade deste ponto, atentemos para os dois próximos exemplos, um referente a uma obra de arte contemporânea e outra a uma obra tradicional.

Primeiramente, *Sala branca*, de Olafur Eliasson, uma grande instalação constituída por quatro paredes brancas que delimitavam um espaço retangular de grande escala em seu interior. Neste ambiente criado pelo artista, e apresentada no SESC Pompeia, em São Paulo, o espectador que ali adentrava se deparava com uma grande quantidade de fumaça branca que preenchia todo o espaço vazio – ou melhor, vazio já não existente, já que a própria fumaça exercia grande presença no corpo da obra. A entrada do trabalho apresentava-se com maior penumbra, sendo que, a medida que o indivíduo caminhava pelo espaço, encontrava maior claridade na outra extremidade da instalação. Porém, apesar da variada luminosidade presente nos diferentes pontos do interior da obra, a fumaça mostrava-se constante por todos os cantos, apenas cessando em parte quando o espectador, ao alcançar a extremidade contrária a que havia adentrado o trabalho, reconhecia a presença de refletores colocados na extensão de uma das paredes. Assim, com tantos pontos perceptíveis em relação às discussões propostas por essa obra de Eliasson, como por exemplo a questão da variação de tonalidades da cor branca presente na fumaça – o que em minha experiência trouxe a sensação pictórica explorada no processo do artista – uma delas chamava a atenção para a variação da formatividade da obra. Enquanto forma, ela estava constituída: quatro paredes brancas que criavam um ambiente interior preenchido por fumaça e com luminosidade variante. No entanto, sua formatividade construía-se a partir das experiências ali realizadas, necessitando da presença de indivíduos que a executassem não só através da consciência, mas também corporalmente. Vejamos: não se tratava apenas da fumaça preenchendo o espaço, mas também da angústia, do receio, do medo, da alegria ou de qualquer outra sensação experienciada pelo espectador que tomasse o espaço tanto quanto a fumaça, além de seu próprio corpo junto de outros espectadores, se locomovendo através de movimentos. As sensações ali presentes no contato do espectador com a obra, seriam fortes condutoras do indivíduo na continuidade da experiência. A formatividade da obra em

questão alterava-se, renovava-se diante da presença corporal do espectador naquele espaço: a obra, em consequência de sua forma, causava sensações no sujeito que, em contrapartida, guiado por suas sensações, criava e recriava novas formatividades para o trabalho. Ainda há de se mencionar o encontro de diferentes formatividades que, em conjunção, davam origem a uma nova formatividade – fato ocorrido em minha experiência no contato com a obra, já que meu receio de seguir andando pelo espaço era dilatado pelo som de crianças que gritavam e pareciam correr dentro daquele ambiente, onde minha visão era anulada e a audição permanecia mais atenta.

Quanto ao exemplo referente a uma obra de arte enquanto objeto de forma estática, utilizemo-nos de um exemplo muito conhecido e praticamente inquestionável em seu valor artístico: *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci. Nesta obra, temos em sua forma uma pintura em tela, emoldurada, que retrata o busto de uma mulher jovem em primeiro plano – assim teríamos uma das descrições mais simplificadas do que constitui tal obra. Porém, não deixando de levar em consideração que a obra em questão encontra-se em uma sala do Museu do Louvre, em Paris, onde, devido a fama deste trabalho, permanece cheia de pessoas que se espremem para poder chegar mais próximo da pintura, torna-se necessário analisarmos a formatividade do trabalho de Da Vinci em relação ao ambiente onde o objeto pode ser visto.

A pintura encontra-se em uma das paredes, contudo, há um isolamento feito por um corrimão de madeira seguido por uma fita elástica isolante, que cria um maior distanciamento entre o espectador e esta obra de arte. É preciso ressaltar ainda que, devido a grande quantidade de pessoas, nem sempre o indivíduo que se propõe a entrar em contato com a obra, consegue escolher o melhor posicionamento para a experiência, tendo de se adaptar à possibilidade do momento. Logo, temos que este contato com a pintura sofre interferências devido aos condicionantes impostos pelo ambiente, definindo assim, diferentes formatividades. Esta reflexão acerca deste exemplo originou-se a partir de uma fala de Agnus Valente, em sua aula na pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp. O artista comentava sobre as mudanças de formatividade que uma obra pode sofrer dependendo do contexto em que o espectador e a obra se encontram, pois, um simples caminhar de uma outra pessoa frente ao trabalho de arte pode ser suficiente para que outro espectador

perceba a obra em uma formatividade muito diferente caso tal movimento de qualquer outro indivíduo não se desse naquele dado momento.

Diante disso, erguem-se duas proposições em nossa reflexão: a variação da formatividade de uma obra de arte se dá primeiramente através de um determinante físico, já que o local onde se encontra determinada obra, é constituído de significados derivados da visão curatorial, da estética do espaço onde se encontra a obra e da disposição dos trabalhos artísticos no espaço. Tomemos como exemplo o espaço do SESC Pompeia, em São Paulo, onde, dentro desta unidade, há diferentes espaços que abrigam exposições. A área de convivência, logo na entrada, na maioria das mostras, tem suas características rústicas preservadas, com as paredes de tijolos a vista trazendo significados muito diferentes de um espaço que possui paredes brancas. Já mais a frente, na mesma unidade do SESC, há o galpão, espaço também constituído de chão e paredes rústicas, mas que no entanto, é revestido para algumas exposições tornando-se um cubo branco, como aconteceu na mostra de obras do artista Joseph Beuys. Ora, a estética do ambiente onde se encontram as obras de arte é determinante para a formatividade dos objetos artísticos. A diferença entre os dois exemplos relatados acima evidenciam tal variação, onde no primeiro caso o próprio espaço torna-se objeto de análise por parte do espectador, enquanto que no segundo caso, buscando-se o efeito do cubo branco, é possível percebermos uma intenção curatorial de atrair a atenção dos espectadores quase que exclusivamente para a obra, de modo a aurificar o objeto de arte.

Ainda sobre o prédio do SESC Pompeia, temos nele também um significativo exemplo de formatividade na arquitetura: o prédio em sua forma, se constitui da preservação de sua estrutura por parte da arquiteta Lina Bo Bardi, já que, antigamente, o local abrigava uma fábrica de geladeiras. Contudo, diante de sua dinâmica com o público frequentador e as atividades culturais ali realizadas, o prédio assume diferentes formatividades dependendo do contexto em que os eventos são organizados. Em uma exposição, por exemplo, é possível afirmarmos que as obras ali expostas alteram a formatividade da arquitetura, enquanto que este também acaba por alterar a formatividade dos trabalhos de arte que naquele espaço se encontram.

A segunda proposição nos traz que as variações da formatividade de uma

obra de arte se dão também através de uma ordem psíquica, dependendo da consciência de cada espectador, do modo como este percebe o trabalho de arte e como interage ou executa o mesmo (Valente). Neste processo, temos que consciência e aspecto físico, dentro das variações de formatividade em uma obra de arte, como já trazido por Sartre nas palavras de Paulo Freire, se dão ao mesmo tempo, sendo que se estabelece uma relação onde um completa, recria, interfere, se constrói conjuntamente com o outro. O aspecto físico do espaço e da própria obra de arte alimentam a consciência e a modificam, enquanto que esta também alimenta e modifica o que há de físico diante de si.

4. Consideração final

Partindo da definição de formatividade proposta por Pareyson, que sugere este termo para se evitar equívocos que envolvam o termo forma e ainda evidenciar o caráter dinâmico da obra de arte, a pesquisa se desenvolve de modo a propor uma potencialização da ideia do teórico italiano, considerando os dois conceitos e enfatizando uma inseparabilidade que atribui à concepção de forma o corpo físico da obra de arte, enquanto que a concepção de formatividade carregaria toda a abertura do trabalho artístico, pensado através do referencial humano, ou seja, de qualquer indivíduo que frente ou dentro à obra se coloca. Tal posicionamento não busca uma desconstrução da teoria pareysoniana, mas sim um complemento estruturado pelo referencial do espectador através de experiências no espaço expositivo.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Edison Eugênio
Mestrando em Artes pela UNESP, com orientação de Agnus Valente. Graduado em Artes Visuais pela mesma instituição com habilitações em bacharelado e licenciatura. Como pesquisador, dedica-se às reflexões acerca da relação entre espectador e obra de arte. Atua ainda como animador cultural no SESC-SP.

ARTE

MESA 15 - Arte e História - 2

José Spaniol
ESCULTURA E FOTOGRAFIA: ESTUDOS DE CASO NA OBRA DE RODIN

Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas
TÉKHNE E INSPIRAÇÃO NA PRÁTICA ARTÍSTICA: INTERFACES ENTRE O “ION” DE PLATÃO E O “ATO CRIATIVO” DE DUCHAMP

Cristina Susigan
JOHANNES VERMEER: AS MULHERES ENTRE SUJEITO E OBJETO DE OBSERVAÇÃO

Nancy Maria A B Bomentre
A RECEPÇÃO DO MITO DE HÉRACLES NA ETRÚRIA POR MEIO DE UM ESTUDO DAS HIDRIAS CERETANAS

ESCULTURA E FOTOGRAFIA:
ESTUDOS DE CASO SOBRE A OBRA DE AUGUSTE RODIN

Prof. Dr. José Paiani Spaniol
Instituto de Artes da UNESP - josespaniol@ia.unesp.br

RESUMO
Essa estudo trata da relação entre escultura e fotografia, investigando as afinidades históricas entre esses dois meios expressivos, tendo em vista a incorporação de processos fotográficos às práticas escultóricas. A fotografia desde o seu surgimento tornou-se rapidamente uma aliada importante para as vanguardas, representando em muitos casos um acelerador da experiência artística. O foco de investigação baseia-se na obra do escultor francês Auguste Rodin (1840-1917).

PALAVRAS CHAVE
Escultura. Fotografia. Espaço. Colagem. Edição.

ABSTRACT
This article investigates the relationship between sculpture and photography, treating the historical affinities between these two expressive means, with a view to the incorporation of photographic processes in sculptural practices. Photography since its invention has quickly become an important ally for the Vanguards, representing in many cases an accelerator of the artistic experience. The research focus is based on the work of the france Auguste Rodin (1840-1917)

KEY WORDS
Photography. Sculpture. Space. Collage. Editing.

Estudos de caso sobre a obra de Auguste Rodin

A fotografia logo nos seus primórdios ainda no século XIX, provocou uma grande transformação no entendimento dos processos expressivos dentro das artes plásticas, em especial em relação à pintura e à escultura. Na pintura, coloca em discussão a especificidade do meio pictórico, visto que a fotografia assumiu a tarefa de registrar e documentar. É importante lembrar que nos primeiros anos após sua invenção, surgiram no meio artístico inúmeras discussões e polêmicas em torno da questão da fotografia ser ou não ser arte, situando a automaticidade técnica de um lado e a mão do homem de outro: “Nessa perspectiva a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto

subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade" (DUBOIS,1994, p. 32).

A favor ou contra, ninguém nesse momento questionava nem duvidava ser a fotografia uma cópia do real. Não havia nos primeiros anos nenhuma formulação, nenhum discurso de desconstrução da imagem, com se na fotografia não houvesse atrás da aparelhagem técnica a subjetividade do sujeito que a opera. No final do século XIX, a busca pelas especificidades do meio fotográfico direcionava-se unicamente a uma melhoria de sua capacidade de cópia, de verossimilhança em relação ao real retratado. Por outro lado, alguns fotógrafos tentando provar que a fotografia poderia *ser arte,* ao invés de buscarem aquilo que seria próprio e inovador na fotografia, criam efeitos que a aproximam da pintura, como a criação de cenas a serem fotografadas, o uso de técnicas como o *flou,* que cria a aparência matérica do desenho, e inúmeras técnicas de manipulação da cópia fotográfica. Esse grupo, denominado pictorialista, apesar de tentarem demonstrar que a fotografia poderia ser considerada arte, fazem isso copiando a pintura. Com isso, afastam-se justamente das características intrínsecas do meio, as quais, mais tarde, revelam-se ser a potência da fotografia. Em contrapartida, entre os pintores, não são poucos os que se valem da fotografia para elaborar suas obras, tanto como uma inspiração direta quanto para contrapor ao modelo, utilizando-as como um auxiliar para os estudos de composição (SOUGEZ, 2001, p. 228).

Com relação à escultura, a fotografia parece ter sido rapidamente entendida como uma poderosa ferramenta associada aos processos de criação poética, por meio da combinação de procedimentos fotográficos e escultóricos. Esse acercamento foi favorecido pela semelhança de certos processos constantes nos dois meios: ampliação e redução, cópia e multiplicação, composição e recorte etc. Sobretudo por meio da pose, nos retratos de família, a fotografia aproxima-se da escultura, lembrando que, nesse momento, uma sessão fotográfica obrigava os retratados a manterem-se imóveis por longos períodos.

> Pois bem, essas fotografias almejam atingir a importância simbólica de monumentos familiares, preservar o momento de plenitude de um clã. A rígida imobilidade das poses, das composições em bloco, as atmosferas congeladas criam um estranho vínculo com a escultura. Nessas fotografias, semelhante ao que encontramos na estatuária dos passeios públicos, a morbidez está em proporção com a monumentalidade. (MARTINS COSTA, 2006, p. 23)

A fotografia do século XIX mantém uma grande afinidade com a escultura,

na sua tendência a homogeneizar as matérias. Sob a sua gradação de cinzas, mármore, gesso e carnes aproximam-se. Para Martins Costa,

> Todos os elementos que compunham a cena dessas imagens: pedestais, tecidos, flores, a carne dos corpos etc. parecem reunir-se numa mesma matéria, mais próximas da solidez do mármore ou do cimento, do que de suas substâncias originais.
>
> A ausência de cor torna similares as superfícies mais distintas: vestimentas, pedestais, fundos falsos etc. (2006, p. 27)

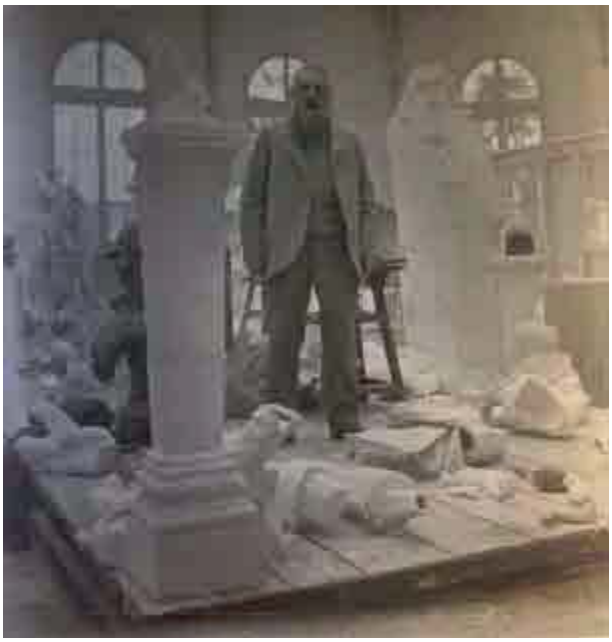


Figura 1 - Eugene Druet, Rodin entre seus gessos em seu ateliê em Meudon, fotografia de 1905.

Figura 2 - Auguste Rodin, *Os Burgueses de Calais*, bronze, 219,5 X 266 X 211,5 cm. 1884–1889.

Portanto, a fotografia contribuiu decisivamente para que o campo escultórico fosse ampliado para o espaço de maneira irreversível. Procedimentos como os da edição e colagem, característicos do meio fotográfico, foram velozmente assimilados e combinados aos processos escultóricos, alterando a sua forma estrutural de representação espacial. Vale lembrar que, no final do século XIX, com *Os*

Burgueses de Calais (1884–1889), Rodin retira a escultura do pedestal; e no início do século XX a colagem de elementos cotidianos é introduzida na pintura por Picasso e Braque. Abre-se nesse momento uma fresta entre o espaço do observador e o espaço virtual da composição, criando uma aproximação entre essas duas dimensões. Se durante o século XIX a fotografia é vista eventualmente como uma rival dos métodos correntes, gradativamente torna-se uma aliada importante das técnicas habituais nos procedimentos de criação artística, assumindo no século XX o papel de mediadora entre processos tradicionais e sistemas modernos. Desempenha também uma função fundamental no período das vanguardas históricas entre 1890 e 1930, sobre tudo no que se refere à constituição de um conceito de visão simultânea, segundo o qual espaço e escultura se fundem, de modo a oferecer as múltiplas faces de um objeto, a partir de um único ponto de vista.

Figura 3 - Jean Limet, Monumento aos Burgueses de Calais, fotografia de 1904.

No caso de Rodin, escultura, desenho e fotografia formam o tripé que articula o lado mais experimental do escultor francês, e é sem dúvida na obra A Porta do Inferno que notamos a principal manifestação da influência dos processos fotográficos em sua obra. Rodin iniciou sua coleção de fotografias em 1860 (BILLETER, 1997, p. 71) e progressivamente foi se relacionando com fotógrafos de diferentes nacionalidades e formações, reunindo desde amadores até profissionais. Rodin comandava esses fotógrafos como um diretor de arte ou regente de ópera, cuidava da iluminação, dos cortes e ângulos do ateliê que seriam fotografados. Desenha e faz anotações sobre as fotos, destacando sombras, retrabalhando volumes e panejamentos (VIÉVILLE, 2009, p. 18).

Figura 4 - Eugene Druet, Jovem abraçada por um fantasma de mármore, fotografia de 1898.

Embora as fotografias sejam utilizadas para dialogar com a escultura, especialmente quando fotografa os gessos, também elas eram “corrigidas” pelo desenho, sublinhando e enfatizando movimentos e volumes que a fotografia não era capaz de revelar. Rodin explora os dois meios reciprocamente para desenvolver sua obra, por isso é presumível que em 1880, quando iniciou *A Porta do Inferno*, já estivesse familiarizado com os procedimentos e possibilidades oferecidas pela fotografia. O acervo encontrado em seu ateliê, com cerca de 25 mil negativos, nos oferece uma ideia do significado da fotografia para Rodin (ibid., 2009, p. 16). É possível afirmar que pelo menos a partir de 1880, Rodin estabeleceu um método de trabalho, em que combina procedimentos escultóricos e fotográficos para o desenvolvimento de sua obra. Se pensarmos que nesse momento fotografia e escultura apresentam uma ligação muito próxima com o espaço real, não é de se admirar que *Os Burgueses de Calais*, escultura que aproximou a dimensão do observador da dimensão da obra, tenha sido concebida na sequência desses fatos em 1884. Entendida nesse momento como espelho do real (DUBOIS, 1994, p.27), a fotografia favoreceu a aproximação entre espaço real e virtual e por analogia também contribuiu para a retirada da escultura do pedestal. Em contrapartida, é a escultura, com sua longa tradição, que oferece suporte para o desenvolvimento de um discurso que vê na fotografia um potencial para interpretação artística do mundo.

Figura 5 - Auguste Rodin, *A Porta do Inferno*, bronze, 576 x 380 x 130 cm, 1880-1917.

Inspirada na *Divina Comédia*, de Dante, *A Porta do Inferno* foi iniciada por Rodin em sua meia-idade, em 1880, e desenvolvida até o ano de sua morte, em 1917. Trabalho de sua maturidade, significou para Rodin um grande laboratório até o final de sua vida. Os conjuntos de figuras que utilizou na porta foram criados em diferentes períodos de sua produção. Embora concebidos em oportunidades distintas e obedecerem a conceitos e formulações de acordo com uma ordem temática e formal específica, ao entrarem na composição da Porta, assumiam diferentes significados em cada contexto. Rodin inseria e retirava os conjuntos de figuras como num imenso esboço em relevo, reforçando a ideia de colagem e edição típicas da fotografia. *A Porta do Inferno* é o resultado de uma grande colagem tridimensional, estruturada em forma de relevo, para assim tornar possível a sua articulação temática através do próprio tempo da criação artística, instaurando uma ordem temporal interna.

Não obstante faça parte das chamadas expressões tridimensionais, o relevo difere da escultura de pleno volume solta no espaço. Assim como a fotografia, apresenta uma composição que pressupõe um recorte do mundo, por meio de um ponto de vista frontal. O relevo é constituído sobre uma superfície dinâmica, formada por massas que sugerem movimento, resultado da combinação entre volumes reais

em primeiro plano que se projetam para fora da superfície e volumes virtuais em perspectiva nos planos de fundo. Medindo 576x380x130cm, não é possível caminhar em torno da *Porta do Inferno*, ela se oferecem como um painel monumental na escala da parede, rivalizando com a arquitetura. É nesse suporte que Rodin cria a sua composição como uma colagem tridimensional. Se nos relevos tradicionais o fundo estabelece um vínculo de continuidade virtual em relação aos volumes reais do primeiro plano, na obra *A Porta do Inferno* o fundo é opaco, sem conexão com os volumes da sua superfície. As figuras ora parecem emergir, ora parecem que estão sucumbindo na opacidade da *Porta*.

> Já na *Porta* de Rodin, a sombra projetada parece enfatizar o isolamento e a independência de figuras com pleno volume em relação ao fundo do relevo e reforçar nossa impressão desse fundo como um objeto sólido à parte, uma espécie de objeto que não permitirá a ilusão de que alguém pode enxergar, através dele, um espaço além. (KRAUSS, 2001, p. 29)

Percebemos um movimento contínuo em espiral que perpassa por todos os grupos de figuras, criando um naturalismo dramático. Talvez possamos identificar nesse ritmo ascensional semelhante ao do *Juízo Final*, da Capela Sistina em Roma, uma evidência do fascínio de Rodin pela obra de Michelangelo. Contudo, dada a autonomia que certos grupos de figuras alcançaram ao longo do tempo da criação da *Porta*, também é possível perceber um sentido individual em alguns conjuntos, resquício de uma origem independente das figuras, retratadas como cenas individuais. Segundo relatos, Rodin modelava esboços em argila, fluentes e ligeiros, quase como instantâneos de criação.

> Ele improvisava a cada instante uma figura – relata Camile Mauclair, em seu *Rodin* de 1913 – exprimindo uma noção rápida de uma sensação, de uma ideia, de uma forma, e a inseria na *Porta* junto às outras figuras, depois a mudava de lugar e, se necessário, a quebrava para utilizar fragmentos dela em outras pesquisas. (NORMAND-ROMAIN, 2001, p. 29).

A importância do fragmento na obra de Rodin parece remontar a duas origens comuns. Primeiro, às coleções de peças gregas, romanas, egípcias etc do Museu do Louvre e, segundo ao fragmento fotográfico. Rodin incorpora na sua obra o fragmento como procedimento para uma narrativa aberta. Como na arqueologia e paleontologia[1], a combinação de fragmentos cria uma suposição, indica uma

[1] "*Zur Zeite Rodins war die Paläontologie der grosse Hit*" (No tempo de Rodin a paleontologia foi um grande sucesso). (KIRKEBY, 1985,p.15)

tendência mas não um fato concreto. A escultura mantem-se para Rodin a grande arte, a fotografia é incorporada como uma ferramenta de trabalho, capaz de dinamizar os procedimentos escultóricos. Como se viu, Rodin se aproxima da fotografia por uma via particular, segundo questões poéticas pessoais. Embora tenha descoberto no recorte, no fragmento, na colagem, um sistema capaz de operar as duas linguagens, a escultura permaneceu sempre o seu principal meio expressivo.

Os procedimentos plásticos provocados pela aproximação entre Escultura e Fotografia, parecem assemelhar-se a alguns procedimentos de *Em Busca do Tempo Perdido,* obra de Marcel Proust escrita entre 1908 e 1922:

> *La Recherche* é feita de pedaços escritos em circunstâncias e épocas diferentes [...].
> No final do *Temps Retrouvé*, Proust compara seu trabalho ao de uma costureira que monta um vestido com peças já recortadas, que já possuem forma; ou, se o vestido estiver muito usado, o refaz. Do mesmo modo, em seu livro ele ajusta e cola fragmentos uns aos outros "para recriar a realidade, costurando, no movimento dos ombros de um, o movimento da nuca feito por outro". (LÉVI-STRAUSS, 2001, p.10).

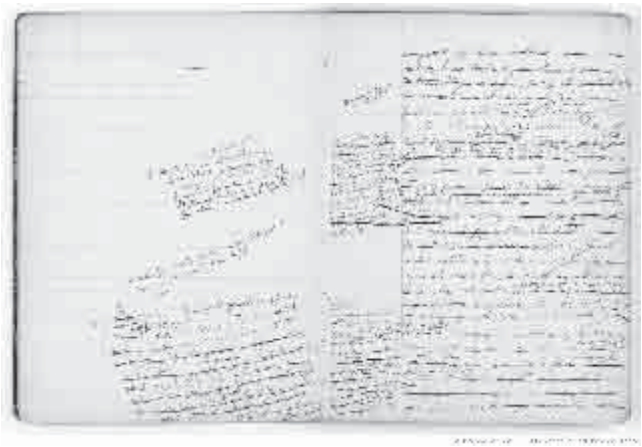


Figura 6 - Marcel Proust, manuscrito do *Em Busca do Tempo Perdido*, 1908-1909 e 1922.

O mesmo ocorre com *Un Dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, obra de Georges Seurat realizada entre 1884 e 1886.

> Foi Meyer Schapiro o primeiro, creio, a chamar a atenção para as diferenças de escala flagrantes entre as personagens da *Grande Jatte*. A razão disso não seria Seurat ter concebido suas figuras, ou conjunto de figuras, como conjuntos independentes, tendo-os então disposto uns em relação aos outros (provavelmente após tentativas sucessivas, cada qual constituindo uma experiência sobre a obra)? Dai a "magia", como diria Diderot, muito particular da *Grande Jatte*, que, num local público destinado à caminhada, justapõe personagens ou grupos de personagens imóveis em

> seu isolamento e que nem mesmo parecem conscientes da presença uns dos outros...(ibid., p. 11).

Figura 7 - Georges Seurat, *Uma Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte*, óleo sobre tela, 1884.

Lévi-Strauss nomeia esse sistema de "Dupla Articulação", uma técnica de colagens e montagens para recriar a realidade, por meio da qual os fragmentos, já considerados obras de arte independentes, são recompostos para criar a grande estrutura de uma obra maior. Rodin parece adotar procedimentos congêneres aos descritos por Lévi-Strauss. Mas se Proust adota os seus papéis de anotações e Seurat seus esboços rápidos para comporem suas "óperas", para Rodin, a mediação entre realidade e composição é feita por meio da fotografia.

Embora no século XIX, o encontro entre escultura e fotografia pudesse parecer insólito[2] pelas sua características intrínsecas, contribuiu para dinamizar processos artísticos, pela sua capacidade de combinação e associação com técnicas tradicionais, tornando-se no século XX a grande mediadora entre os diversos meios expressivos das artes plásticas.

REFERÊNCIAS

BILLETER, Erika. *Skulptur im Licht der Fotografie.* Bern: Benteli Verlag, 1997.

[2] Esculpir, fotografar podem assim ser declinadas em várias séries de noções opostas, tais como materialidade e imaterialidade, corpo e luz, plano e volume, trabalho manual e trabalho mecânico. (LEENHARDT, 1999, p.26).

_____. *Brancusi als Fotograf.* Bern: Benteli Verlag AG, 1996.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico.* Campinas: Papirus, 1994.

FRANCASTEL, Pierre. *A Arte, a Visão e a imaginação.* Lisboa: Edições 70, 1998.

KIRKEBY,Per. *Rodin la Porte de L'Enfer.* Bern: Verlag Gachnang & Springer, 1985.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LEENHARDT, Jacques. *Além da Matéria: Branccusi e a Fotografia.* Porto Alegre: Revista de Artes Visuais da UFRGS, v.10, n.19, p. 25-32, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar ler.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS COSTA, Helena. *Através do Silêncio.* São Paulo: ECA-USP, 2006. 86f. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

MOLA, Paola. *Raum Ort der Kunst.* Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2007.

ORMAND-ROMAIN, Antoinette Le; JUDRIN, Claudie; PINET, Hélène. *Auguste Rodin.* São Paulo: Museu Rodin, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001.

PINET, Hélène; VIÉVILLE, Dominique. *Rodin do ateliê ao museu, fotografias e esculturas.* São Paulo: Base Sete Projetos Culturais, 2009.

RODIN, Auguste; *A Arte: conversações reunidas por Paul Gsell*. São Paulo: Intermezzo: Imaginário, 2015.

SOUGEZ, Marie-Loup. *História da Fotografia.* Lisboa: Dinalivros, 2001.

José Paiani Spaniol

Artista Plástico e Professor Doutor, atualmente trabalha no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Departamento de Artes Plásticas, campus São Paulo. Entre 1990 e 1993, estudou na Academia de Artes de Düsseldorf, Alemanha, como bolsista do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico. Desde os anos 1990, explora a relação que suas obras estabelecem com a arquitetura e os locais expositivos.

TÉKHNE E INSPIRAÇÃO NA *PRÁXIS* ARTÍSTICA: INTERFACES ENTRE O "*ÍON*" DE PLATÃO E O "*O ATO CRIATIVO*" DE DUCHAMP

Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas
Doutoranda do Programa de Estudos Pós-graduados em Filosofia da PUC-SP/ CAPES
luciadesouzadantas@gmail.com

RESUMO
Os meandros e especificidades do processo artístico permitem inúmeras abordagens e são objeto de especulação desde a Grécia Antiga até hoje. A reflexão acerca das capacidades necessárias ao artista para produzir a obra de arte, i.e., o ato criativo, é um dos pontos discutidos tanto por Platão como por Duchamp. Ambos discorrem acerca da inspiração artística, que inclui a problemática acarretada pelo binômio racional-irracional na arte. Outro ponto de confluência entre o filósofo ateniense e o artista moderno é a ponderação acerca da relação, no interior do processo artístico, entre a inspiração e a ligação do artista com seu público-crítico. Nesse sentido, propõe-se uma leitura cruzada de um possível diálogo de Duchamp com Platão, para identificar as similaridades e diferenças entre eles, e trazer à luz a atualidade e pertinência do pensamento platônico.

PALAVRAS-CHAVE
Inspiração. Ato criativo. Platão. Duchamp.

ABSTRACT
The meanders and peculiarities of the artistic process enables numerous approaches and are the object of speculation since Ancient Greece until today. The reflection on the capabilities required to the artist to produce a work of art, i.e., the creative act, is one of the points discussed both by Plato as for Duchamp. Both discourse regarding the artistic inspiration, which includes the problematic brought about by rational-irrational binomial in the art. Another point of confluence between the athenian philosopher and the modern artist is the consideration of the relationship within the artistic process, between the inspiration and the artist's connection to his critic-audience. In this sense, it is proposed to a cross-reading of a possible Duchamp's dialogue with Plato, to identify the similarities and differences between them, and bring to light the actuality and relevance of platonic thought.

KEYWORDS
Inspiration. Creative act. Plato. Duchamp.

1. Introdução: o significado de *Tékhne* e *Poíesis* em Platão

Antes de adentrarmos na leitura e comentários sobre partes dos diálogos de Platão, é importante discorrer sobre as definições e acepções da palavra "arte", ponto central da nossa discussão. A palavra grega *tékhne*, que está bastante presente no diálogo, é usualmente traduzida por arte para o português. Mas o

entendimento da distância dos significados da acepção da palavra na época de Platão e do que hoje entendemos pela expressão é fundamental para evitar leituras apressadas, e por vezes equivocadas do sentido do texto como um todo. Pois as diferentes acepções utilizadas para a palavra arte são por si só um empecilho para a leitura atenta dos diversos textos de Platão, e sobretudo, no que se refere aos seus entendimentos das várias dimensões da atividade artística, da produção à fruição. Como em português a palavra que utilizamos é de origem latina [*ars* ou *artis*], e não existe nenhuma palavra em grego que abarque todos os complexos significados que o vocábulo foi ganhando no decorrer dos séculos, acabamos por simplesmente aceitar que *tékhne* significa arte. No entanto, parece que para a leitura do *Íon,* essa tradução simplificada não é a melhor alternativa, como evidencia-se quando Sócrates afirma que o "poeta não possui arte [*tékhne*]" (PLATÃO, *Íon*, 542 a-b)[1], o que transforma a inteligibilidade de sua fala em algo, no mínimo, estranho, para não dizer contraditório.

Ao ler atentamente vários textos hoje atribuídos à Platão, é possível afirmar que ele não utiliza o termo *tékhne* de maneira uniforme em seus diálogos.[2] Todavia, diante de variadas acepções encontradas, persiste ao menos um aspecto semântico comum correspondente ao entendimento de que *tékhne,* que diz respeito a qualquer atividade humana que exige racionalidade e destreza, como, por exemplo, no diálogo *Íon* onde Sócrates discorre sobre várias atividades que precisam da *tékhne* para serem "bem executadas", como as do general, do barqueiro, do navegador, da fiandeira, do médico, e também da atividade dele mesmo (PLATÃO, *Íon,* 538 a 541).

Ademais, notadamente, para Platão, em muitos de seus diálogos*, tékhne* tem um sentido mais amplo e por vezes até antagônico para com algumas atuais definições de arte. A primeira diferença significativa entre *tékhne* e arte é a distinção que fazemos atualmente entre arte e técnica, de onde podem surgir várias possíveis interpretações errôneas. Para o discípulo de Sócrates *tékhne* costumar ter um sentido de técnica na acepção simples do termo, ou seja, habilidade no fazer,

---

[1] As referências dos textos de Platão citados nesse artigo seguem as normas internacionais de paginação para os diálogos platônicos, presentes em qualquer boa tradução, e também aceitas pelas normas da ABNT. Esse cuidado é fundamental para que seja possível a localização dos trechos citados em qualquer edição, e em diferentes traduções para qualquer língua. Ademais, no caso de citação direta, também indicaremos a tradução utilizada em nota de rodapé.

[2] Sobre as muitas variantes do sentido do *tékhne* em todos os diálogos de Platão, ver mais em: BRISSON, L., PRADEAU, 2010, p. 70 -71.

destreza na profissão. E ainda, pode ser considerada como sinônimo de ciência, e, sobretudo, abarca todo tipo de atividade humana. Portanto, a *tékhne* grega configura como um conhecimento que se situa em oposição à natureza, à irracionalidade e ao acaso; como por exemplo, na longa discussão entre Sócrates e Íon, no diálogo supracitado, onde Sócrates discorre sobre a diferença entre as atividades dele e a do rapsodo.

Ou seja, a tradução simplificada de *tékhne* como arte pode não ser a melhor escolha, pois muitas vezes, a melhor escolha é a palavra técnica, no sentido de saber adquirido e voltado ao fazer ou até mesmo ciência, no sentido do saber racional e verdadeiro. Esse cuidado na tradução é particularmente importante, especialmente nos casos dos textos sobre arte, para que *tékhne* não se confunda com os diversos conceitos que a palavra "arte" abarca nos dias de hoje.

Vale destacar que hoje o conceito de "arte" ganha muitas tonalidades, embora não unânimes, como a ideia de subjetividade, expressividade e beleza, ideias que não estavam presentes nas acepções de Platão, pois são oriundas de concepções forjadas nos idos dos séculos XVIII, quando a disciplina Estética nascia. Acepções que nem mesmo hoje são utilizadas e aceitas pela maioria, nem da crítica, e nem da história da arte, embora encontrem-se nos dicionários.

Logo, a despeito das inúmeras variantes de definição de "arte" encontradas hoje, sendo elas advindas ou não de uma concepção da Estética Clássica do século XVIII, nenhuma delas corresponde a que Platão usava quando aplicava em seus diálogos a expressão *tékhne*; contudo, isso não quer dizer que ele não pensasse as questões que envolvem a reflexão sobre a arte como nós pensamos hoje, pelo menos, sob seus principais aspectos. Como, por exemplo, ao se ler o diálogo *Íon,* é possível de se constatar que Platão pensava o processo artístico e, portanto, o artista, a obra de arte, e o seu público; e em muitos pontos, de forma bastante parecida com a maneira atual de se ver essas questões, como pretendemos demonstrar mais adiante, no decorrer do texto.

Ainda existe outro termo que também tem de ser esclarecido no que diz respeito ao uso que Platão fez dele*: poíesis.* Que é outra palavra que não corresponde nem ao *ars* latino, muito menos aos muitos significados de arte empregados hoje. Algumas sutis, porém, esclarecedoras diferenças valem ser

ressaltadas. Não só em Platão, mas em outros autores gregos antigos, como Aristóteles, *poíesis* pode ser entendida como sinônimo de criação; fabricação, confecção, fazer, produção, isto é, a ação de produzir alguma coisa.[3] Contudo, ambos os filósofos também utilizam a palavra *poíesis* para se referir à poesia no sentido estrito do termo. Essa é a acepção que corresponde a um dos sentidos de poesia que se usa ainda hoje, i.e., poesia como a poesia mesma, *e.g.*, a poesia de Homero, podendo ser escrita, falada, cantada.

Já o termo utilizado por eles no sentido lato, difere consideravelmente do entendimento de poesia que muitas vezes se lê em textos atuais, *i.e.*, o sentido de poético como "artístico", ligado às noções de sensibilidade e de expressividade. Pois, no caso de Platão e até mesmo em Aristóteles, *poíesis* é mais utilizada no sentido de produzir mesmo, o de produzir qualquer coisa, não necessariamente uma obra artística, ou poética (poesia mesma), e principalmente, sem o caráter de expressividade subjetiva que por vezes o termo carrega atualmente.

Em suma, *poíesis* tem como principal acepção a ação produtiva em si, isto é, pressupõe um fazer que produza alguma coisa. *Tékhne*, mais comumente, diz respeito ao conhecimento necessário para a realização dessa ação, o saber-fazer para um fazer-produtor. No entanto, em muitos textos as duas palavras são traduzidas, simplesmente pela palavra arte, que ao carregar consigo outros sentidos, como talento, maestria, beleza, inspiração, expressão, entre outros, podem acarretar leituras equivocadas dos textos de Platão.

2. Platão e a condenação da arte na *República* de Platão

Quando se discorre acerca do posicionamento de Platão perante a Arte, na maioria das vezes se remete ao diálogo *República*; onde em várias passagens, sobretudo no livro X, ele fala do lugar das artes, ou do "não lugar" das artes na cidade ideal. Ele também fala do perigo que as artes podem exercer como simulacro do real, ou seja, como simulação ou ilusão da realidade, que para Platão seria o que ele chamou de Mundo das Ideias [*Eidos*], diferente do mundo sensível das aparências. Nesse sentido, a imitação do artista estaria distante da realidade mesma, e portanto, da verdade, três vezes, pois além de não contemplar as Ideias

[3] Ver mais em verbete <*Poíesis*> in: GOBRY, 2007: pp. 118 -119.

diretamente, os artistas estariam imitando [*mímesis*] apenas as aparências das coisas e não as suas essências, ou, no vocabulário de Platão, as Ideias, como pode-se verificar nesse trecho: "Sóc.: Ora, exatamente como ele[4], encontra-se o poeta trágico, por estar, como imitador, três degraus abaixo do rei da verdade, o que aliás, se dá, com todos os imitadores" (PLATÃO, *República* X, 597d)[5]. Em outra passagem, mais adiante, Sócrates completa:

> Sóc.: Sendo assim, firmemos desde logo este ponto: todos os poetas, a começar de Homero, não passam de imitadores de simulacros da virtude e de tudo o mais que constitui objeto de suas composições, sem nunca atingir a verdade, o que também se dá com o pintor, a que já anteriormente nos referimos, o qual, sem entender da arte de fazer sapatos, é capaz de pintar um sapateiro que lhe pareça bom e a quantos desconheçam essa profissão e só percebam as cores e o desenho" (Idem, 600d)[6]

Logo, Platão, ao indicar que os imitadores, como os poetas e os pintores criariam ilusões, distanciando o homem da verdade, os condena, as artes e os seus artistas, excluindo-os da sua cidade ideal: "Soc.: Valha isto, continuei, como justificativa, na oportunidade em que voltamos a tratar da poesia, por a termos banido de nossa cidade, visto ser ela o que é; a razão nos obrigou a assim proceder." (Idem, 607 b).[7]

Essa célebre condenação tirou e tira o sono de inúmeros artistas e amantes da arte, que por séculos vêm tentando refutar seus veredictos e censuras. No entanto, sabemos que a condenação que Platão fez às artes não foi total e existem muitas nuances que variam de diálogo para diálogo. E como Platão volta à vários assuntos muitas vezes, o que ele nos diz em um diálogo, pode ser encontrado descrito de maneira bastante distinta em outro, gerando várias possibilidades de interpretação.

3. Da irracionalidade na arte nos diálogos de Platão: *República* e *Íon*

No que diz respeito ao que Platão discorre acerca da arte pode-se ponderar que: se por um lado, na *República,* um diálogo considerado da maturidade de Platão, as artes são analisadas diante da sua utilidade para o cidadão e para a

[4] Aqui, "ele" refere-se ao pintor, anteriormente mencionado no diálogo.
[5] Tradução de Carlos Alberto Nunes, 3ª Ed. Belém: EDUFPA, 2000.
[6] Idem.
[7] Idem.

cidade ideal como um todo, sob uma ótica da funcionalidade social e política e, sobretudo, pedagógica. Por outro lado, não há no *Íon*, um diálogo considerado da juventude do pensador ateniense, uma discussão sobre a função sócio-política das artes. Mas sim, uma discussão dos aspectos da arte no que diz respeito à elaboração, execução e fruição da obra em sim mesma, dando ensejo a uma análise detalhada das capacidades do artista necessárias para a produção [*poíesis*] da obra de arte.

Ademais, por meio de uma reflexão acerca das problemáticas concernentes à produção artística, o *Íon* envereda para a demarcação das diferenças entre a Poesia e a Filosofia, entre o Filósofo e o Poeta-artista, este sim, assunto retomado na *República*. Além disso, ao se cotejar o que Platão escreve sobre Homero e as artes da poesia e da pintura na *República* com o que foi escrito no *Íon,* encontra-se mais um tema em comum abordado nos dois diálogos, a saber: o quinhão de irracionalidade presente no processo da arte e a sua relação com a verdade. Embora as abordagens tenham naturezas bastante distintas e, sob alguns aspectos, seja possível dizer que são em parte conflitantes.

E é precisamente sobre aquilo que Platão reconhece ou identifica na arte como seu caráter de irracional, ou, poderíamos melhor dizer, aquilo que diferencia a arte dos demais ofícios e ciências [*tékhnoi*], sobre aquilo que lhe é especial, que é o ponto central do presente artigo.

No que tange a problemática da natureza irracional da arte descrita por Sócrates, lê-se a seguinte passagem da *República*:

> Por querer chegar a essa conclusão foi que eu disse que Pintura e, de modo geral, as artes imitativas, no desempenho de suas atividades se encontram muito longe da verdade e, e por outro lado, são companheiras, amigas e associadas da porção do nosso íntimo, mais afastadas da razão e em que nada se encontra de são e verdadeiro. (PLATÃO, *República*, X 603b)[8]

Como pode-se concluir na leitura do texto acima, Platão atenta para o caráter de suposta falta de razão, ou de irracionalidade da obra de arte, que seria um dos motivos que corroboram com a sua tese de que a arte não traz a verdade, e, portanto, deve ser banida.

[8] Tradução de Carlos Alberto Nunes, 3ª Ed. Belém: EDUFPA, 2000.

4. Da Inspiração e do fazer artístico em *Íon* de Platão

Já no diálogo *Íon,* Platão analisa a noção de irracionalidade sobre a ótica da inspiração, que teria origens divinas, em contrapondo aos conhecimentos e habilidades racionais, de domínio humano. O diálogo fala, sobretudo, das noções de inspiração e paixão (comoção, entusiasmo, êxtase), também consideradas como características da arte atualmente, embora a sua origem divina não seja mais consensual.

Na conversa entre os dois interlocutores do diálogo, a saber, Sócrates e Íon, discorre-se sobre o processo de elaboração da obra de arte, ou seja, dos "saberes" ou dos "não-saberes" que envolvem as atividades artísticas - e atividade artística é aqui entendida como o processo que se inicia na fabricação da obra e se encerra na fruição da mesma - a conversa evolui em torno de como os artistas conseguem produzir obras de arte belas e comoventes, e incursiona até os limites do conhecimento do artista, e especifica que tipos de capacidades os artistas, possuem para produzir, e não só produzir, mas para falar, sobre uma obra de arte.

Nesse sentido, Sócrates dirá que o artista não tem nem um conhecimento de uma arte [*tékhne*], não tem um saber-fazer, ou seja, que ele faz o que faz por conta de uma força divina [*theía dýnamis*] e é essa força que produz a arte, pois o artista, no momento da produção [*poíesis*] está fora de si, ou, possuído pela Musa, pelo deus, daí o caráter irracional da arte, não há ação da razão, e sim apenas a força da divina agindo. Sócrates ainda nos diz que uma parcela de força da ação da Musa existe, não só na produção, mas também, na fruição da obra de arte. (PLATÃO, *Íon*, 542 a-b)

5. Entre o poeta-sábio e o filósofo no *Íon* de Platão

Por conseguinte, outro aspecto que o diálogo *Íon* traz à lume é a separação entre a contribuição do filósofo, figura ainda nascente na cultura grega da época, e a figura do sábio. Vale salientar que Íon, que é um rapsodo, não só recita, mas explica e interpreta a poesia, acumulando, portanto, a ação de artista e de crítico de arte. Nesse sentido, era visto como um sábio [*sophói*], tal como Homero (PLATÃO, *Íon*, 530c).

Ou seja, no início do século IV a.C., quando esse diálogo foi escrito, a poesia de Homero exercia uma função que acumulava uma função formadora e fundadora da sociedade, assumindo um papel pedagógico e político, além de religioso e artístico (PLATÃO, *Íon*, 532 d). Portanto, um dos principais focos do diálogo é sobre as especificidades do processo de elaboração das obras arte e a divisão que existiria daí, entre o irracional, do poeta, e o racional, filósofo. Mas o que faz a arte ser diferente da marcenaria ou de outro ofício como o do médico? E, sobretudo, o que a difere da atividade do filósofo?

6. Do saber-fazer técnico racional à inspiração divina: *Íon* e *Fedro de* Platão

Por isso, o diálogo se propõe, entre outras coisas, a esboçar uma distinção entre a atividade da poesia, que carregava consigo um saber de caráter misto artístico – religioso, e a atividade filosofia, que trazia o novo saber racional. Para Sócrates a diferença está na intervenção da Musa, a inspiração que o artista recebe, inspiração essa, análoga à do profeta. Explicitamente disposta nesta fala central de Sócrates:

> Vejo, Íon, e vou te demonstrar o que me parece ser isso. Há isso a técnica [*tékhne*] não sendo junto de ti para bem discorrer sobre Homero, como dizia a pouco, mas uma potência divina que te movimenta. [...] Assim, a Musa mesma faz os inspirados; e através desses inspirados, outros se entusiasmando, formam uma cadeia dependurada. Com efeito, todos os poetas épicos, os bons, não por técnica, mas sendo inspirados e possuídos, dizem todos esses belos poemas [...] Musas que eles nos trazem seus versos líricos. Como as abelhas, eles assim voam; e dizem verdade. Leve é coisa do poeta, alada e sagrada; e inicialmente não consegue compor, antes de se tornar inspirado, de ficar fora de si e o pensamento não habita mais nele; até que tenha essa aquisição, todo homem é incapaz de compor e de proferir oráculos. Então, já que não é por técnica que eles fazem e dizem muitas e belas coisas sobre os acontecimentos, como tu sobre Homero, mas por parte divina; cada qual é capaz de compor de maneira bela só naquele gênero para o qual a Musa o precipitou [...] Pois não dizem essas coisas por técnica, mas pelo poder divino portanto, dize: porque se eles soubessem falar bem a respeito de uma delas por técnica, também saberiam falar bem de todas as outras: por isso, o Deus extraindo o pensamento desses usa-os como auxiliares, profetas e adivinhos divinos, a fim de que nós, os ouvintes, saibamos que não são estes os que falam as mesmas coisas assim muito dignas, pois o seu pensamento não está presente, mas é o próprio Deus o comunicante, através deles se comunica conosco [...] (PLATÃO, *Íon,* 533d-534)[9]

Esta passagem acima expõe pontos fundamentais para a definição da natureza da inspiração poética: o primeiro está na importância da participação da

[9] Tradução de André Malta. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

Musa para a qualidade da obra, transformando-a em algo especial e digno, já que algo que é vindo da Musa é necessariamente verdadeiro e belo.

No tocante ao caráter verdadeiro da obra de arte, encontramos uma das possíveis contradições ente este diálogo e a *República.* Aqui, a inspiração do poeta transforma a obra poética em algo que diz a verdade, aspecto que é destituído das obras de arte na *República*. No entanto, para Sócrates, mesmo no *Íon*, o poeta continua não sabendo da verdade, pois ele diz o que diz por força divina e não por técnica e razão.

Vale destacar outro diálogo que discorre acerca do irracional da arte, a saber, o *Fedro*, que ao falar do delírio divino [*manía*], disserta sobre a inspiração que o artista recebe da Musa, como pode-se verificar na passagem abaixo:

> SÓCRATES: - Mas há dois tipos de delírio: um nasce de uma moléstia da alma, o outro de um estado divino que nos leva além das regras habituais. FEDRO: - Perfeitamente. SÓCRATES: - Em seguida, classificamos o delírio divino em quatro espécies: um era o sopro profético de Apolo; outro, a inspiração mística de Dionísio; o terceiro, o delírio poético inspirado pelas Musas, e finalmente, a quarta espécie de delírio devia-se à influência de Afrodite e de Eros. Afirmamos que o delírio causado pelo amor é o melhor de todos, e, não sei como, nós que também somos atingidos pelo sopro do deus do amor, afastando e aproximando-nos da verdade ao fazer um discurso ao qual não faltava sentido - pudemos compor um hino mitológico ao amor, o deus dos jovens, o teu, o meu deus. (PLATÃO, *Fedro*, 265)[10]

Isto é, no *Fedro*, esta correlação, não só entre os artistas e as Musas, mas também entre os artistas e os adivinhos e outros inspirados divinos, evidencia o entendimento do caráter divino do artista na Grécia Antiga, corroborado por Platão. Nesse sentido, pode-se entender que se o caráter divino do artista, por um lado gerava um distanciamento do fazer artístico para com o fazer filosófico nascente, por outro lado, acarretava em inegável prestígio ao artista e suas obras, justificado na sua origem divina. Que desde Platão geraram complexas idiossincrasias nas obras de arte, e que até hoje são origem de considerações presentes em diversos autores.

7. A cadeia produtiva da arte: Musa – artista – público

Ainda acerca do papel da Musa na arte: sobretudo, para explicar a cadeia da ação artística, i.e., da *poíesis* (produção da arte), Sócrates utiliza a metáfora dos anéis de pedras magnéticas; que exercendo uma espécie de força de atração, une

[10] Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro/ Porto Alegre: Ed. Globo, s/ data.

todos os componentes da cadeia (Musa- poeta- ator- espectador), nas palavras de Sócrates:

> Sabes então que o próprio espectador é o último dos anéis de que eu falava, a receber o poder que, sob o efeito da pedra de Hércules, passa de um para o outro? O do meio és tu, rapsodo e o ator, e o primeiro é o próprio poeta. O Deus, através de todos eles, dirige a alma dos homens para onde quiser, fazendo passar o poder de uns para os outros. E da mesma maneira como daquela pedra dependura-se uma longa cadeia [...] dependurados lateralmente dos anéis que suspendem da Musa. E um dos poetas dependura-se de uma Musa e um outro de outra - nós chamamos isso 'estar possuído' [*enthousiasmós*] [...] E tu me perguntas: qual a causa disso? Por que tu bem transitas sobre Homero e não sobre os outros? Porque não é por técnica, mas por parte divina que és terrível panegirista de Homero o ciclo que se inicia com a Musa e se encerra com o espectador. (PLATÃO*, Íon*, 535d – 536)[11]

Ou seja, para explicar a inegável grandeza da poesia de Homero e da evidente maestria de Íon, como seu intérprete, Sócrates atribui o mérito dos artistas à intervenção divina da Musa em todos os momentos da ação artística, i.e., da produção da obra como tal à sua fruição. Seja na forma de poesia propriamente dita, na ação de Homero; seja na forma da poesia falada, na ação de Íon e mais ainda, seja na própria comoção e contemplação do público, que participa ativamente da cadeia produtiva da obra de arte, fechando o processo artístico.

8. Entre o artista e o crítico-professor

Ainda, Sócrates delimita muito claramente as duas atividades de Íon, para aquilo que podemos hoje entender como a atividade do intérprete-artista, o filosofo dá-lhe o crédito devido e o enaltece. No entanto, para a sua atividade como crítico-artista ele lhe diz que não há como exercê-la da forma devida, pois falta-lhe arte [*tékhne*], o que hoje poderíamos entender como o saber-fazer, o conhecimento adquirido e racionalizado de uma habilidade. Como lê-se no trecho abaixo:

> *Sóc.:* Não é difícil imaginar isso, companheiro, mas a todos é evidente, que com técnica [*tékhne*] e ciência [*epistéme*] és incapaz de falar sobre Homero. Pois se tu fosses capaz de falar por técnica, serias capaz de falar também de todos os outros poetas, pois que há uma arte poética como um todo, não há? (PLATÃO*, Íon*, 532 c)

E é justamente na divisão dessas duas ações, récita e crítica, que jaz a discussão do diálogo; pois Íon acredita ter o "saber-fazer" da sua atividade, e

[11] Tradução de André Malta. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

portanto, acredita que pode ser ao mesmo tempo artista e crítico-professor. Sócrates diz que não, que ele tem a inspiração, portanto, pode declamar de forma eficaz, e inspirar o público, mas não sabe o que está dizendo, não tem controle do que diz e faz. Para Sócrates a capacidade de intérprete de Íon é uma força divina [*théia dynamis*], e portanto, não lhe pertence, lhe é dada pela Musa, numa espécie de possessão, esta capacidade ele não nega à Íon. Mas lhe nega a técnica [*tékhne*], o engenho, o saber-fazer. Íon não aceita, diz que tem as duas capacidades. Mas ao final do diálogo, Sócrates o manda escolher, e ele, sem conseguir argumentar, escolhe a prestigiada inspiração divina (PLATÃO, *Íon*, 542).

Em suma, pelas palavras de Sócrates no *Íon,* Platão delimita o papel do artista, seja ele poeta ou pintor, à mero veículo de uma força divina. E ao não atribuir autonomia produtiva ao artista por meio de um saber-fazer [*tékhne*] poético, não considera o quinhão sócio-político e pedagógico que o artista pode ter na sociedade a partir de sua capacidade de articulação crítica.

9. Da irracionalidade na arte na cadeia artística em Marcel Duchamp

É possível afirmar que Platão, por meio, sobretudo, de seu diálogo *Íon*, inaugurou um questionamento que perdura até os dias de hoje sobre o papel da irracionalidade no processo artístico, entendamos esta irracionalidade como obra do divino, no caso dos gregos, a Musa; ou não, como obra humana não controlável, como Duchamp a define.

Marcel Duchamp, que muitas vezes é chamado de “artista sem obras”, ou artista-crítico, como Platão, reservadas as devidas ressalvas das distâncias do tempo e lugar entre os dois, também foi um arauto contra a imitação na arte; e da “negatividade” da arte. Pois Duchamp, ao colocar um objeto fabricado industrialmente no museu, a saber, seus *ready mades*, e não uma representação artística de um objeto, suprimiu em pelo menos um grau a distância da arte para com a verdade, segundo a cadeia de *mímesis* que Platão descreve tantas vezes na *República.* Artista-crítico, ou crítico-artista, Duchamp incita uma reflexão profunda acerca da natureza da arte, da relação da arte com seu público, da relação do artista com a sua arte. Tal como Octávio Paz sintetiza, ao discorrer acerca da importância de Duchamp, não apenas como artista, mas como pensador crítico:

> Talvez os dois pintores que maior influência exerceram em nosso século sejam Pablo Picasso e Marcel Duchamp. O primeiro pelas suas obras, o segundo por uma obra que é a própria negação da moderna noção de obra [...] os quadros do primeiro (Picasso) são imagens; os do segundo (Duchamp) uma reflexão sobre a imagem. [...] Picasso tornou visível nosso século; Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir as dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível. [...]. Associei seus nomes porque me parece que, cada um à sua maneira, definem a nossa época: o primeiro (Picasso) por suas afirmações e seus achados; o segundo (Duchamp) por suas negações e explorações[...] (PAZ, 1990: pp.7-9)

No *Ato Criador*, texto escrito em 1957, Marcel Duchamp discorre sobre as questões que se acabou de analisar no *Íon*, o que evidencia a atualidade das problemáticas colocadas por Sócrates no texto de Platão.

> Consideremos dois importantes fatores, os dois polos da criação artística: de um lado o artista, do outro o público que mais tarde se transforma na posteridade. Aparentemente o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira. Ao darmos ao artista os atributos de um médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa autoanálise, falada, escrita ou mesmo pensada. T. S. Elliot escreve em seu ensaio sobre *Traditions and Individual Talents*: "Quanto mais perfeito o artista, mais completamente separados estão nele o homem que sofre e a mente que cria; e mais perfeitamente a mente assimilará e expressará as paixões que são seu material. (DUCHAMP in: BATTCOCK, 1986: pp.71-72)

Lendo o início o texto nos parece claro que Duchamp assume para si e para os artistas em geral o lugar de ser partícipe de um dom divino atribuído à Íon por Sócrates. Do mesmo jeito que a condenação à arte feita na *República* ainda incomoda muita gente, a problemática do irracional na arte e o papel do público na elaboração da obra também geraram e geram bastante debate e desconforto, assim como Duchamp discorre acerca da relação do irracional (intuição mediúnica) com o racional:

> Sei que esta afirmação não contará com a aprovação de muitos artistas que recusam este papel mediúnico e que insistem na validade de sua conscientização em relação a arte criadora – contudo, a História da Arte tem persistentemente decidido sobre as virtudes de uma obra de arte, através de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista. (Idem: p.72)

E mais adiante Duchamp introduz algo análogo à cadeia de anéis magnéticos descrita por Sócrates:

> Se o artista, como ser humano, repleto das melhores intenções para consigo mesmo e para com o mundo inteiro, não desempenha papel algum no julgamento que conduz o público a reagir criticamente à obra de arte? Em outras palavras, como se processa esta reação? Este fenômeno é comparável a uma transferência do artista para com o público, sob a forma de uma osmose estética, processada através da matéria inerte, tais como a tinta, o piano, o mármore. (Idem: p.72)

E no decorrer do texto, Duchamp introduz aquilo que seria a chave para a solução do paradoxo que Sócrates coloca para Íon; i.e., como ele poderia ter inspiração (de caráter irracional) e *tékhne* (de caráter racional) ao mesmo tempo? Pois, segundo Sócrates, há que se escolher uma das duas, Íon ficou com a inspiração, muitos outros artistas escolheram a razão (*tékhne*). Duchamp propõe uma terceira via, e introduz o que ele chama de "coeficiente artístico", nas palavras dele:

> No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma serie de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o "coeficiente artístico" pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente. (Idem: p.73)

E ao terminar o texto, Duchamp reitera a participação do público nesse processo:

> A fim de evitar um mal-entendido, devemos lembrar que este "coeficiente artístico" é uma expressão pessoal da arte à *l'état brut*, ainda num estado bruto que precisa ser "refinado" pelo público como o açúcar puro extraído do melado; o índice deste coeficiente não tem influência alguma sobre tal veredicto. O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, um transubstanciado real processou-se, e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética. Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais obvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (Idem: pp.73-74)

E tal como no *Íon*, onde a arte é descrita como pertencente a uma cadeia de anéis de pedra magnética, energizada pela Musa, Duchamp dá ao público o estatuto

de inspirado, em duplo sentido, ou seja: o público é inspirado, não apenas porque participa da cadeia da Musa, mas também porque tem o poder de indicar qual obra realmente pertence a essa cadeia, quando no seu papel de critico – juiz.

10. Conclusão

É certo que Platão escreveu sobre arte em diversos diálogos e muitas vezes o que ele escreve em um diálogo pode ser encontrado descrito de maneira bastante distinta em outro. Logo, as leituras possíveis sobre as problemáticas das questões referentes às artes em Platão são inúmeras e por vezes contraditórias. Nesse sentido, não se pretendeu discorrer sobre todas as problemáticas que Platão suscita acerca dos meandros que envolvem as reflexões a respeito da arte, mas apenas destacar esta intrincada relação do artista com aquilo que Sócrates chamou de delírio [*manía*].

Entendemos que se num primeiro momento a inspiração se contrapôs à razão. No entanto, no decorrer dos séculos, a ideia inspiração na arte acabou por ganhar uma conotação cada vez menos antagônica à noção de conhecimento racional, já encontrada nas reflexões de Leonardo da Vinci. E desde então, com destaque para o Romantismo, a inspiração passou a ser entendida como parte fundamental do processo artístico, e se caracterizou como sinônimo de criatividade e de autonomia imaginativa do artista e da arte.

E em certos contextos passou a ser uma possível solução para a célebre condenação que Platão faz à arte, a saber, a de ser mera imitação. Nesse aspecto, a inspiração, por vezes identificada como abertura para o irracional, e consequentemente para a imaginação, passou a ser uma porta por onde o artista pudesse enveredar para além da imitação da aparência e galgar autonomia, isso possibilitou que o caráter irracional da inspiração ganhasse uma ótica positiva.

Mais recentemente a inspiração deixou a sua origem divina para se tomar mais humana, como, por exemplo, quando alguns artistas das vanguardas modernistas do século XX, como os surrealistas, tomaram emprestados alguns termos e conceitos advindos da psicanálise de Freud e substituíram a inspiração divina pela ideia de inconsciente.

Nesse sentido, Duchamp, no *Ato Criador*, parece solucionar as aparentes contradições dispostas por Platão, na fala de Sócrates no diálogo *Íon*, pois valoriza o irracional da inspiração, e diz que é possível ser ao mesmo tempo artista e crítico, irracional e racional.

Em suma, ao se ler o texto de Duchamp, logo depois de se ler o *Íon* de Platão, tem-se a impressão, embora seja de pura especulação, de certo deveras fantasiosa, mas ainda assim legítima, de que Duchamp "dialoga" com Sócrates, respondendo, no lugar de Íon, aquilo que o rapsodo parece ter querido dizer mais não soube como argumentar.

REFERÊNCIAS

BRISSON, Luc, PRADEAU, Jean-François. *Vocabulário de Platão.* Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. (Org.) *A nova arte.* Trad. Cecilia Prada e Ver de Campos Toledo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. (P71 a 74)

GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1990.

PLATÃO. *Fedro.* In: *Diálogos; Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro/ Porto Alegre: Ed. Globo, 1945.

_____. *A República,* Trad. Carlos Alberto Nunes *3 ed. Belém: EDUFPA, 2000.*

_____. Íon. In: *Sobre a inspiração poética (Íon) e sobre a mentira (Hípias Menor)* Trad. André Malta. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas

Doutoranda em Filosofia pela PUC-SP, mestre em Filosofia pela Faculdade de São Bento – SP, graduada em Artes Plásticas pela FAAP. É coordenadora e professora do C.T.T.A-SP, professora convidada na Faculdade São Bento-SP, co-coordenadora do Grupo de Estudos de Estética do Centro de Estudos de Pragmatismo do Programa de Estudos Pós-graduados em Filosofia da PUC-SP, do qual é membro, e membro do ICOM.

JOHANNES VERMEER: AS MULHERES ENTRE SUJEITO E OBJETO DE OBSERVAÇÃO

Cristina Susigan
Universidade Presbiteriana Mackenzie – csusigan@gmail.com

RESUMO
Esta comunicação tem o intuito de refletir como a sociedade e cultura holandesa do século XVII, através das mulheres retratadas pelo pintor holandês Johannes Vermeer, representava os estilos femininos, os conceitos de beleza e a feminilidade daquele período. Nas mulheres retratadas nas telas, procuraremos examinar as aparências criadas pelo artista para dizer, mostrar, evidenciar e diferenciar os segmentos femininos. Através de algumas obras, procuramos estabelecer qual é o papel da mulher dentro da arte, tomando como indicativo os recursos usados pelo artista, - indumentária, gestos, fisionomias, espaços - para criar suas personagens e diferenciá-las, consoante à classe social, faixa etária e papel desempenhado socialmente.

PALAVRAS-CHAVE
Johannes Vermeer. Mulher. Pintura. Cultura. Sociedade.

ABSTRACT
This communication is intended to reflect how society and culture of the XVII century Dutch, through women portrayed by the Dutch painter Johannes Vermeer, represented the feminine styles, concepts of beauty and femininity that period. In the women portrayed on screen, try examine the appearances created by the artist to say, show, demonstrate and diferentiate the female segment. Through some works, seek to establish is the role of women in art, taking as indicative resources used by the artist, - clothing, gestures, faces, spaces - to create characters and tell them apart, according to social class, age and social role.

KEYWORDS
Johannes Vermeer. Woman. Painting. Culture.Society.

Introdução

Os estudos de obras de artes, em especial as telas de um determinado período histórico, constitui um amplo universo de informações a ser explorado. Partindo do princípio de que toda imagem conta uma história (BURKE, 2004: 175), o foco desta comunicação se direciona paras as mulheres da Holanda do século XVII, pintadas em telas, por Johannes Vermeer, para examinar o espaço da mulher dentro da sociedade e cultura holandesa.

A temática das obras do pintor era constituída pelas paisagens, pinturas históricas e a chamada pintura de género, isto é, cenas do cotidiano, imagens de

seres comuns na vida diária. Com exceção de duas paisagens de Delft, Vermeer pintou personagens femininas nos espaços domésticos. O pintor costumava retratar as mulheres de diferentes segmentos sociais e etários, no cotidiano do ambiente doméstico com seus afazeres e modos de viver, em cenas de lazer e descanso nas casas e nos espaços da cidade. O estilo de vida e de trabalho de Vermeer, no entanto, sugere que ele provavelmente usava os membros da sua casa – sua esposa, filhas, possivelmente a criada – para figurarem nas suas pinturas.

Suas personagens incomodam e intrigam o olhar do observador. Nas telas do pintor de Delft encontramos as representações de um pintor voltado para personagens femininos, portanto, o olhar de um homem lançado para os segmentos femininos que povoavam o mundo em que vivia, captando-os e transformando-os em personagens de seus quadros.

Certamente, em Vermeer, é através do visível que se revela e faz-se presente o invisível, aquilo que se encontra no íntimo do homem e dá significado à realidade e a cada momento da vida. Assim reside, talvez, a chave que permite por um lado penetrar no mundo deste pintor e sua intensa espiritualidade. Na base da sua obra se encontra, mais que um amor abstrato pela arte, o amor ao próprio ofício e, por conseguinte o esforço por exercê-lo com a maior perfeição possível, sem perigo de monotonia.

As representações legadas pelo mestre de Delft trazem, portanto ensinamentos sobre as mulheres e o mundo em que viviam, com suas aparências e modos de ver, presentes na sociedade e cultura da época em que o autor atuou. Neste ponto é importante destacar que, consoante aos estudos das mulheres e de género, as masculinidades e as feminilidades são produtos históricos, sociais e culturais, segundo Ana Colling: “São as sociedades, as civilizações que conferem significados às diferenças” (COLLING, 2004: 17).

1. Johannes Vermeer

Johannes Vermeer é considerado um dos grandes mestres da pintura do século XVII. Pouco se sabe a respeito de sua vida. Nasceu em Delft em 1632; nesta época esta cidade era a quarta maior cidade da Holanda e famosa pela produção de cerâmica. Em 1653 se converte ao catolicismo (ele era protestante) para poder

casar-se com Catharina Bolnes, com a qual teve quinze filhos. Além da pintura, trabalhou com o comércio de objetos de arte para tentar equilibrar as dificuldades financeiras em que viveu e que o levou a viver com a sogra, pertencente a uma família rica.

Os poucos rendimentos e a escassez da sua produção, com dois quadros por ano, em média, ocasionaram o acúmulo de dívidas, situação que se agravou com a invasão da Holanda pelo exército francês, uma vez que esta resultou em uma crise económica que atingiu o mercado de arte. Em 1675, com apenas 43 anos, Vermeer morreu, deixando a esposa à beira da miséria e oito filhos menores. Muitas de suas obras foram entregues como garantia para o pagamento das dívidas, motivo pelo qual suas telas se perderam. Além do mais, consta que Vermeer quase nunca assinava os quadros e quando o fazia, não era da mesma maneira.

Num período que cobre aproximadamente vinte anos de carreira, Vermeer provavelmente pintou não mais de 50 ou quanto muito 60 quadros, apenas 35 chegaram até os nossos dias. Poucos pintores holandeses pintaram tão poucos quadros. Nestes poucos quadros, no entanto, as mulheres aparecem quarenta vezes, enquanto que nestes mesmos quadros, os homens aparecem catorze vezes, na generalidade em segundo plano, por três vezes estão de costas para o observador.

A representação da mulher em suas pinturas era vista como objeto da atenção do homem. O artista – na sociedade patriarcal do século XVII – representou mulheres em seu cotidiano, dando-lhe voz e emoção: mulheres no ambiente familiar, lendo, escrevendo, vestindo-se ou envolvidas no trabalho doméstico. A mulher tornou-se o tema principal da pintura descritiva do artista, que imortalizou suas musas no tempo e espaço pictórico. Suas pinturas são narrativas sem enredo, o que é provavelmente um motivo pelo qual escritores e realizadores insistem em elaborar os detalhes.

As mulheres de Vermeer são captadas com seus próprios pensamentos: são auto-suficientes e completas em si mesmas. Elas podem muito bem ser descritas como as primeiras mulheres modernas nas artes plásticas, por serem as primeiras mulheres a saborear o prazer da solidão.

2. Mulheres Sós

Os pintores de género representaram muitas mulheres sós. As pintaram lendo uma carta, cozinhando, cozendo, fazendo música, dormindo... Os historiadores somente observaram nestas imagens referências expressa as virtudes domésticas: são virtuosas as mulheres que cozem ou cozinham, as que fazem renda de bilro, não as que dormem preguiçosas, e respeito pelas que leem uma carta ou fazem música, o debate sobre sua virtude ou vício poder ser grande. O que desejo assinalar é que os pintores de género irão repelir a representação do ícone, que resultava de um excesso de entorpecimento, pouco convincente, e tampouco deve interpelar em demasia o espetador, o que eliminaria o gosto pelo pitoresco. São introduzidos elementos morais, é através de cenas "atrativas", quer dizer, pitorescas, nas quais se reconhecem quem as contempla, que os atraíam.

Mulheres sós, fisicamente sós, únicas protagonistas do quadro, mas também espiritualmente sós. Os artistas holandeses as pintaram em muitas diversas ocasiões e de diferentes maneiras. Vermeer não foi uma exceção ainda que o seja seu enfoque. Sua pintura se distingue pela contenção, pela concepção da imagem matizada. Todos os outros pintores terão optado por uma representação das cenas domésticas menos "ruidosas" do que havia sendo o habitual, mas, entre todos eles, é Vermeer quem adota uma posição mais radical.

Nos últimos anos de 1650 e nos primeiros de 1660, com exceção de *Jovem lendo uma Carta à Janela* e *A Leiteira* foram dominados por cenas com vários personagens e ações de conteúdo hedonista. O galanteio parece a nota que define essas damas que bebem com oficiais e cavalheiros, os interiores que, não sendo luxuosos, correspondem á uma burguesia acomodada.

A mulher que pega um jarro e abre uma janela está em um quarto que pode ser uma sala; a que coloca uma gargantilha de pérolas parece encontrar-se em um lugar mais íntimo, talvez um quarto de vestir; aquela que, de azul, lê uma carta, volta a estar em uma sala; a que pesa com uma balança, também está em uma sala privada..., possivelmente não o seja, mas a luz implica neste caso privacidade. Por diferente que seja o quarto, todas estas mulheres estão no mesmo lugar e em posição muito similar: frente a uma janela – imperceptível em *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, mas evidente a julgar pela luz -, destacando a proporção entre a parede

do fundo, com os motivos no primeiro plano – mesas, cadeiras, tapetes, objetos sobre as mesas -, erguidas e concentradas em suas atividades. A decoração do ambiente pode variar, um mapa sobre a parede em *Mulher de Azul Lendo uma Carta* e *Jovem com Jarro*, pouco apropriado para um quarto de vestir ou um dormitório, mas adequado para uma habitação de uso comum; um espelho em *Mulher com um Colar de Pérolas*, com cortinas na janela, ambos os motivos também aparecem em *Mulher segurando uma Balança*, atrás da qual, na parede, está pendurado um quadro de autor desconhecido com o tema do Juízo Final.

As variações são, portanto, importantes, mas, por si só, incapazes de explicar as diferenças substanciais entre estas obras. A composição é a mesma em todos os casos, com exceção de *Jovem com um Jarro*, no qual a figura tem uma atitude diferente e recorda mais que as restantes de *A Leiteira*.

Os temas são suficientemente precisos e, por sua vez, suficientemente imprecisos. A atitude da mulher que pega o jarro é completamente cotidiana, mas não dispomos de elementos suficientes para determinar com claridade a intenção da ação: deposita o jarro na bacia e aproveita para dar uma olhada pela janela? Olha a janela, fecha, abre, vai utilizar o jarro para regar umas plantas num vaso que não vemos...? Qualquer destas explicações é plausível, nenhuma manifesta. Também compreendemos a atitude da mulher que coloca a gargantilha de pérolas, o resto de sua vestimenta parece indicar que se arruma com cuidado e, talvez, para uma ocasião especial... Qual é o conteúdo da carta que a dama de azul lê? Seu gesto não indica nada a este respeito, apenas concentração. Está grávida ou é uma vestimenta da moda da época? E a mulher com a balança, pesa pérolas, pesa ouro ou nada pesa? Esta vazia a balança? O artista teve cuidado de destacar a balança no espaço, para isto elevou ligeiramente a borda inferior do quadro do Juízo Final, que do contrário não seria possível contemplar com clareza (a parte esquerda da borda inferior está mais alta a parte da direita). A balança está vazia ou existe em cada prato uma moeda de ouro? O reflexo dourado pode ser efeito da luz ao recair no ouro, mas também reflexo no metal do prato vazio?

É plausível uma interpretação doméstica: uma mulher que pesa peças de ouro ou, melhor, que ajusta a balança a fim de alcançar a máxima precisão antes de iniciar a pesagem – por acaso não há moedas e pérolas sobre a mesa? – em um interior ornamentado com um quadro sobre o Juízo Final, como era adequado em lar

cotidiano. E por que considerar que ambas as interpretações se põe? Por que não aceitar o que a pintura sugere? Ambas as interpretações se complementam.

Em *Jovem com um Jarro,* antevemos a temporalidade de sua ação, a visualidade de sua figura, a visualidade de todos os elementos que a constitui, em especial a luz. Antevemos a precisão e a nitidez, a perfeição com a qual tudo está feito, não menos que a concentração (subjetiva) da figura feminina: esta é uma mulher que nós reconhecemos, ainda não sabemos com exatidão o que está fazendo e o que está pensando, por acaso sabemos o que está fazendo e pensando as pessoas mais próximas só de olhar para elas? Este mundo é referente de nossa vida quotidiana.

3. Mulheres de Vermeer

As representações de mulheres elaboradas por Vermeer estão repletas de simbologia e de significados referentes ao contexto social e cultural no qual o pintor vivia, assim, as figuras femininas retratadas representam a si mesmas, ou seja, o papel social das mulheres holandesas do século XVII. É um traço marcante das telas do artista, a representação das mulheres como figuras solitárias ou com pouca companhia, detalhe que cria para as protagonistas das cenas, um ar de mistério e profundidade psicológica.

Vermeer privilegiou as cenas de interiores, na tranquilidade da vida doméstica, expondo a essência da vida por meio da subjetividade feminina. Uma característica essencial em suas pinturas é a forte individualização das figuras que surgem sozinhas, reclusas em seus devaneios e com expressões faciais sutis. A maioria das produções pictóricas de Vermeer privilegia a figura feminina, liberta de afetos, não necessariamente no sentido da ausência de sentimentos ou mesmo de falta de sensibilidade, mas no sentido de ocultar/revelar suas emoções ao observador.

O mestre de Delft codifica os seus sentidos, mantendo reserva e discrição das suas personagens em termos puramente estéticos, fato que pode ser uma resposta a um processo de mudança sociocultural já que a unidade familiar era vista como uma unidade de importância central. Com a divisão do trabalho, os homens se

afastavam do núcleo familiar e cabia as mulheres a administração de seus lares, incumbindo-se de várias atividades.

Em suas pinturas, a marca registrada é a representação da mulher como objeto da atenção do homem. Não havia, por exemplo, crianças nos seus cenários, diferentemente do contexto doméstico da arte italiana. Ele preferia representar mulheres lendo, escrevendo, vestindo-se e trabalhando sozinhas nas atividades da casa. Repetidamente isolando as mulheres como seu tema principal, a arte de Vermeer é essencialmente descritiva. Apaixonadamente, o artista propôs um mundo não violado, auto-suficiente, à parte, no qual ele existe através dessas mulheres.

Na produção pictórica deste artista, encontram-se mulheres exercendo alguma atividade introspectiva, uma forma, talvez, de escapar aos cansativos afazeres domésticos e a vida espartilhada que a sociedade da época impingia as mulheres.

Vermeer valoriza a figura feminina em suas pinturas – e mulher como objeto da atenção masculina, no contexto doméstico. Suas pinturas tinham características peculiares no que se refere às tonalidades das tintas, aos cenários e à luminosidade. Em suas representações de mulheres na arte descritiva, Vermeer propõe uma análise psicológica, compondo dessa forma, um mundo à parte. (ALPERS, 1999: 400)

4. A Mulher nos Afazeres Domésticos: Feminilidade Camponesa

No quadro *A Leiteira* o artista reproduziu um instante das atividades cotidianas de uma camponesa, a qual se encontra em um ambiente bastante simples, detalhe que se comprova a partir da observação dos pequenos buracos e rachaduras nas paredes, portanto, da arquitetura que se contempla com os objetos, itens que povoavam a decoração dos espaços domésticos e privados (a jarra, a cesta, as cerâmicas, as toalhas, o tear, as linhas) e também as peças das indumentárias dos afazeres domésticos, como os vestidos, aventais, a touca), estabelecendo a diferença entre a patroa, a mulher da burguesia e a criada.

A postura e a expressão fisionômica da mulher denotam a concentração e a tranquilidade na execução de tarefas atribuídas ao feminino. Os fragmentos visuais também desenham a intimidade das mulheres no ambiente doméstico, ao mostrar

uma mulher de aparência serena na execução da ação cotidiana de segurar a jarra de leite, juntamente com a mesa, os pães e a cerâmica, banhados pela luz que serenamente chega pela janela compõem uma cena na qual a realidade é notória.

Vermeer pintou a mulher de notório silêncio, com os olhos voltados para baixo. Michelle Perrot (2005) observa que esse silêncio comum das mulheres, essa ausência de fala consistia em disciplina das famílias, dos corpos e da sociedade. De fato, no século XVII as mulheres holandesas eram submissas ao pai e posteriormente ao marido, sempre absorvidas pelos trabalhos domésticos, com o cuidado e educação dos filhos, portanto, o silêncio das mulheres de Vermeer não consistia apenas na ausência de fala, mas também de expressões, gestos, uma vez que a postura dessas figuras femininas era de escuta, espera, sem queixas, sem confidências.

5. Mulheres Letradas: Feminilidade Burguesa

Na obra *Mulher de azul lendo uma carta*, “a boca aberta e os olhos baixos revelam a abstração da leitora, que preenche o cômodo com a sua existência solitária, serena e silenciosa” (SLIVE, 1998: 140). Identifica-se uma mulher em frente a uma janela não visível ao espectador –apenas o brilho na parede sugere a presença da luz – absorvida na leitura de uma carta. A mulher está rodeada de mobiliário, a mesa e a disposição das cadeiras demarcam o espaço da composição.

Embora aos olhos modernos, três ou talvez quarto mulheres nos quadros de Vermeer, como é o caso da protagonista de *Mulher de azul lendo uma carta*, aparentam estar grávida, há boas razões para acreditar que este não era o caso. De acordo com Marieke de Winkel, especialista no vestuário holandês, a gravidez não era esteticamente atraente. Sendo assim, como não era comum que a gravidez fosse retratada na pintura holandesa do século XVII, parece pouco provável que Vermeer tenha retratado um tema tão original como é o caso das mulheres grávidas, mesmo se levarmos em consideração as inúmeras vezes que Catharina Bolnes, mulher de Vermeer esteve grávida e a suposição de que o pintor socorria-se de pessoas de sua relação pessoas como modelo.

Na Holanda do século XVII o domínio da leitura e escrita era privilégio do qual poucas mulheres eram dotadas, isso porque em geral, na escola, as meninas

aprendiam apenas o alfabeto, ou ensinamentos relacionados com atividades domésticas, como por exemplo, costurar, pois eram considerados mais importantes para a função de mãe e dona de casa que mais tarde lhe ocupariam todo o tempo. Isso significa que as figuras femininas que Vermeer representou nessas obras pertenciam às famílias ricas, as quais quando desejavam o ingresso das filhas no mundo das letras precisavam contratar preceptores.

Outro exemplo, encontramos no quadro *Jovem lendo uma carta à janela*, que apresenta uma jovem absorta em sua leitura; sua fisionomia parece tensa. Sua imagem é refletida na vidraça da janela, proporcionando uma imagem tridimensional. A janela aberta é pintada geometricamente com elementos simetricamente equilibrados e sua projeção lhe confere uma precisão na composição do espaço.

Norbert Schneider ressalta que o fato de a janela estar aberta privilegia a entrada da luz, no cómodo escuro, mas representa, “noutro sentido, o desejo da mulher de alargar a sua esfera doméstica e de contatar com o mundo exterior, do qual, como dona de casa é obrigada a seguir as normas sociais, de que está extremamente afastada” (SCHNEIDER, 2007: 49). Transparece um desejo de quebrar o isolamento doméstico, romper com os padrões familiares.

Essas mulheres e mães, silenciosas, solitárias eram a estrutura do ambiente familiar, responsáveis pela educação dos filhos, cabia a elas à tarefa de introduzi-los na vida religiosa. O ideal feminino da época as definiu como figuras dependentes do marido, a percepção de seus corpos estava diretamente associada às funções naturais de reprodução: a mulher holandesa do século de ouro deveria ter um corpo robusto, indício de que seria capaz de ter filhos, pois essa era a beleza admirada pelos homens da época.

A indumentária também se apresenta como elemento importante da tela, ela contribuiria para a clausura das mulheres, pois além de destinadas a prisão do ambiente doméstico, elas se encontravam presas em suas roupas, longas, pesadas, apertadas pelos espartilhos e vários saiotes que dificultavam os movimentos. Portanto, as roupas contribuíam na construção da fragilidade feminina. Essas atitudes de esconder o corpo sob as roupas, associadas ao silêncio imposto pela ordem simbólica, mostram que as mulheres eram educadas para esconder suas vidas e assimilar a natureza da maternidade.

6. As Mulheres e a Música: Feminilidade Intelectual

A música é uma temática bastante explorada nas obras de Vermeer, e que pertence ao cotidiano das mulheres de famílias ricas. Seis das 35 telas atribuídas a autoria do artista abordam a temática e em todas há a presença marcante das figuras femininas.

No quadro *Mulher sentada ao virginal* temos o retrato de uma jovem com trajes elegantes em um momento cotidiano, a presença do violoncelo indica a possível presença de outra pessoa. Em outro quadro com a temática música, *A lição de música,* temos três personagens, a aprendiz na espineta, o preceptor e outra figura feminina, talvez outra jovem aprendiz ou a mãe observando a aula.

A música, em especial a espineta, constituía um meio de distração para as burguesas enclausuradas. Entre a rapariga e o instrumento se estabelecia um diálogo que quebrava o silêncio. Tocar um espineta era privilégio das moças de elite e enriquecia a educação feminina. Na escolha de uma mulher para o casamento, saber tocar espineta era uma habilidade apreciada pelos homens, visto que significava que ela seria uma esposa com dotes artísticos, os quais poderiam ser usados para agradar ao marido e para bem-receber as visitas e convidados em sua casa. Temos uma clara referência desta função feminina, quando no filme, a mulher de Vermeer, toca a espineta para o deleite do artista, remetendo-nos para a educação refinada de Catharina Bolnes e a posição social de sua mãe, Maria Thins.

As figuras por Vermeer nas duas telas acima revelam que o vestuário produzia a diferenciação das tarefas de cada sexo na sociedade. A mulher era sempre dona de um traje requintado, exagerado e sem mobilidade, fator que acentuava sua fragilidade e vida ociosa, enquanto a simplicidade vestimenta masculina permitia aos homens a livre circulação. As mulheres de Vermeer reúnem em si todas essas questões, desse modo, seus corpos, suas gestualidades eram vistos e apreciados pelos homens como também eram idealizados por eles. Por conseguinte, podemos e devemos pensar que o “ocultamento” constituía-se na forma de a mulher se mostrar e numa configuração das aparências femininas e da feminilidade na sociedade holandesa do século XVII.

7. O Olhar da Mulher Holandesa: A Beleza Expressiva

No século XVII os critérios de beleza foram incrementados com referências de etiqueta e de postura, buscava-se o ajuste do visível e do escondido, por esse motivo havia também a insistência sobre a representação da alma, dos aspectos vindos do interior, um artifício para que a temática da expressão se intensificasse nas obras de arte. Desse modo, o rosto passa a expressar profundidade, emoções e paixões que complementam a estética dos traços até então percebidos, uma vez que na época, todas as vertentes da estética se importam com as questões referentes à expressão.

Os olhos ganham destaque, pois enriquecem todos os detalhes da beleza, o quadro *Jovem com o brinco de pérola*, é uma das telas de Vermeer nas quais o olhar é enfatizado. *Jovem com brinco de pérola* é a tela mais conhecida do artista. A figura feminina retratada é uma jovem com um turbante na cabeça e brincos de pérola. Ela olha para trás, sobre os ombros, é possível que estivesse olhando para o pintor ou mesmo para quem a observava. Considerada uma das obras primas do artista, na tela, o momento registrado é silencioso, a jovem esta com a boca entreaberta, seus olhos, por vezes parecem refletir melancolia, tristeza, um brilho cuja origem emana dos sentimentos interiores. Nenhuma palavra poderia substituir a imagem, Vermeer pintou um instante para o qual não existem palavras.

Após 1660 passa a ser prioritária a evocação do olhar nas pinturas. A qualidade e profundidade do olhar abriam as portas da interioridade e se expandiam na expressão, além disso, não mais representavam a humildade misturada ao divino, mas a extrema beleza restrita do humano, repleta de paixões e desejos humanos. Isso significa que o rosto passa a ser considerado a parte mais bela do corpo, em função de sua identidade com a interioridade.

Jovem com brinco de pérola constitui uma representação da expressiva beleza feminina a partir da evocação do olhar. Trata-se de uma categoria de beleza que confirma novos princípios da estética e da aparência, concomitantemente reforçam o abandono e envelhecimento da beleza religiosa. A beleza física inunda-se de profundidade e interioridade e Vermeer é capaz de representar essas imagens.

Considerações Finais

É de suma importância ressaltar que a liberdade concedida às mulheres do século XVII possuía caráter condicional. O imaginário masculino criou um ideal de mulher e esposa responsáveis pelo cuidado com o lar, filhos e o marido, temerosos com a perda dessa base organizacional da família, forjaram uma liberdade a qual previa em troca a aceitação da mulher para com suas obrigações domésticas.

Nesse contexto, as representações de Vermeer para a beleza e feminilidade das mulheres holandesas revelam o olhar masculino e seu discurso como agente responsável pela representação corpo/mulher/roupa. As mulheres de Vermeer, registradas em seus lares e atividades cotidianas constituem um modelo de vida e comportamento almejado pelos homens para as suas esposas, trata-se de uma indicação, um aconselhamento de como deveriam ser para a apreciação masculina.

As mulheres pintadas por Vermeer nos permitem visualizar toda a vivência de uma sociedade dotada de forte cultura e nesse sentido, a arte holandesa constitui um registro imagético que nas quais as imagens revelam o naturalismo observado pelo artista, mas é importante lembrar que as gravuras são carregadas de reflexões e simbologias, justamente por esse motivo nos instiga a pesquisar além das aparências.

No caso das cenas de género elaboradas por Vermeer, constituem indícios da vida social holandesa, mas é possível também que possua significados/sentidos ocultos. Sendo assim, nossa análise referente às representações de beleza e feminilidade se constrói não apenas a partir das imagens, mas também por meio dos registros escritos e produções referentes à época.

Fator indiscutível do período em estudo é a marcante presença feminina, mesmo sob o domínio masculino, as mulheres fizeram história. Estudá-las a partir da análise das representações de beleza e feminilidade é um meio de conhecer uma pequena parte de suas vivências e imaginar através daqueles momentos estáticos, o que estariam a pensar, uma espécie de fuga ao cotidiano. Jovens, idosas, camponesas, burguesas, intelectuais, em suas telas Vermeer as representou de modo que pudéssemos compartilhar de suas vidas.

REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A arte holandesa no século XVII*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP. 1999.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: EDUSP, 2004.

PERROT, Michelle. *As Mulheres ou os Silêncios da História*. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSP, 2005.

SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer 1632-1675: Emoções veladas*. Tradução: Carlos Sousa de Almeida. Lisboa: Paisagens, 2007.

SLIVE, Seymor. *Pintura Holandesa 1600-1800*. Tradução Miguel Lana e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

Capítulo de livro ou verbete assinado em enciclopédia

COLLING, Ana. "A Construção Histórica do feminino e do Masculino", In: STREY, Marlene, N; Sonia T. Lisboa Cabeda; Denise R Prehn (eds.). *Gênero e Cultura: Questões Contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

VERGARA, Lisa. "Perspective on Women", In: *The Cambridge Companion to Vermeer*, edited by Wayne Franits, Cambridge, 2001, pp. 54-55.

WINKEL, Marieke de. "The Interpretation of Dress in Vermeer´s Paintings", In: *Vermeer Studies*, edited by Ivan Gaskel and Micheil Jonker. New Haven and London, 1998.

Vídeo

GIRL WITH A PEARL EARRING. Peter Webber. DVD, 100 min. UK / Luxembourg: Pathé Distribution. 2003.

Trabalhos publicados online

ESSENTIAL VERMEER. *Vermeer catalogue* [online]. Disponível em: http://www.essentialvermeer.com/. Acesso em: 01 Ago. 2015.

ITAÚ CULTURAL. *Pintura de Gênero* [online]. Disponível em http://www.itaucultural.org.br. Acesso em: 01 Agos. 2015.

SCHAMA, Simon. *A Distância do Olhar* [online]. Tradução de Clara Allain. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/31mais!/11.html. Acesso em: 01 Ago. 2015.

Cristina Susigan

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Bolsista Capes. Mestre em Estudos Americanos pela Universidade Aberta de Portugal. Exerceu a docência no ensino superior no Instituto Politécnico do Porto, Portugal, na área dos estudos visuais Em suas pesquisas, dedica-se à apropriação nas artes, história, teoria e crítica de arte e relação inter-artes.

A RECEPÇÃO DO MITO DE HÉRACLES NA ETRÚRIA POR MEIO DE UM ESTUDO DE HIDRIAS CERETANAS

Nancy Maria Antonieta Braga Bomentre,

UNIFESP - na-bomentre@uol.com.br

RESUMO

Buscando uma maior compreensão da cultura etrusca, este estudo propõe verificar como foi introduzida a narrativa do mito de Héracles e como se deu sua recepção e assimilação por este povo, visto pela fruição dos objetos de arte. Os objetos específicos escolhidos para esta análise foram hidrias ceretanas, por formarem um corpus coeso e de características muito peculiares. Para tanto, partiu-se em três trajetórias distintas: uma primeira que trata de um levantamento histórico sobre a Etrúria e o contexto geral do período, uma segunda sobre a arte etrusca objetivamente e uma terceira, que contempla um estudo sobre cerâmicas do período e sua iconologia.

PALAVRAS- CHAVE

Recepção, Mito de Héracles, Hidrias ceretanas, Arte etrusca.

ABSTRACT

Searching a better understanding of the Etruscan culture, this study aims to verify how the myth of Heracles was introduced and how it was the reception and assimilation for this people, through artistic enjoyment. A particular set of objects was chosen for this analysis: caeretans hydriai, because they set up a cohesive corpus and have very peculiar characteristics. Therefore, analyzing in three distinct ways: the first dealing with a historical survey of Etruria and the general context of the period, a second on Etruscan art objectively and a third, which includes a study of ceramics in that time and their iconology.

KEYWORDS

Reception, Myth of Herakles, Caeretan hydriai, Etruscan art.

O estudo aqui apresentado é um texto parcial de uma pesquisa de Iniciação Científica que está em andamento. Seu escopo é compreender como os etruscos receberam e qual foi o sentido que deram para o mito de Héracles, quando este foi introduzido em sua sociedade. Para tal fim, foi escolhido como suporte do estudo, as

hidrias produzidas em Caeres, pois uma considerável porcentagem do total, praticamente um quarto dos quarenta e dois vasos conhecidos, possui a representação de algum dos feitos do heroi. Estas hidrias, que foram encontradas na sua maioria em necrópoles da cidade etrusca, foram produzidas por volta do final do século VI (540 a. C.) e o início do V (490 a. C.). Por constituirem um corpus singular e de significação profunda, estes vasos já foram objetos de estudo de muitos autores, que se debruçaram sobre elas com objetivo de esclarecer tanto aspectos formais como iconológicos. Dois dos mais significativos estudos sobre a forma das hidrias, que tiveram o objetivo de estabelecer autoria são os catálogos de V. Callipolitis, de 1954 e J. M. Hemelrijk, de 1956 (este posteriormente republicado em 1984). Em 2008, Raffaella Bonaudo publicou um estudo iconológico sobre quarenta hidrias, baseando-se no catálogo de Hemelrijk. Seu estudo, diferentemente dos dois primeiros citados, não tem como escopo atribuir autoria dos vasos. Atualmente, já se tem praticamente como consenso que o autor dos vasos era um artista de origem grega estabelecido na Etrúria. Pelo estudo dos vasos, da técnica, distribuição de cores e estilo chegou-se ao nome do Pintor de Águia e que teve como auxiliar o chamado Pintor de Busíris. A origem precisa destes artistas não é possível assegurar. Alguns autores dão como procedência focea (Camporeale), outros, jônica (Santangelo). No final do século XIX, Edmond Pottier afirmou que a origem do artista era Clazomene, ou outra cidade próxima na Ásia Menor, devido à semelhança da pintura das hidrias com a técnica e o traçado encontrado em sarcófagos clazomenos. Pottier julgava que mesmo o atelier onde foram produzidos era asiático, sendo os vasos exportados para Etrúria posteriormente, durante o período de grande prosperidade etrusca, no qual o destino de boa parte da produção cerâmica feita no mundo Mediterrâneo era este país. A controvérsia quanto à produção e origem de artefatos artísticos escavados na Etrúria remonta ao século XVIII, quando o historiador da arte J. Winkelman, grande admirador da arte grega, atribuía aos gregos a criação de qualquer peça melhor valorizada, acreditando não ser possível aos etruscos, ao seu julgamento um povo tosco, o fabrico de peças sofisticadas. Ainda no inicio do século XX seguia-se este raciocínio, como o historiador e arqueólogo Rannucio Bianchi Bandinelli que somente nos seus escritos mais tardios passou a avaliar a cultura etrusca de forma mais flexível. A mudança de critérios para observação de diferentes culturas ocorreu com o advento dos estudos de

sociologia e antropologia, onde passaram a ser observadas dentro de seus próprios critérios, dispensando o referencial estético de outra cultura mais proeminente.

A obra de Raffaella Bonaudo parte do princípio que o artista que executou as representações nas cerâmicas era um profundo conhecedor da poesia e literatura gregas, e baseou seu trabalho numas das diversas versões dos mitos que circulavam nas sociedades mediterrâneas. Este é o mesmo entendimento de Nicolas Plaoutine no estudo *"La reprèsentation de Thersite par le peintre des hydries de Caeré et les sources littéraries qui ont inspire cet artiste",* de 1942, que o autor analisa as representações baseado nas obras literárias de, principalmente, Estesícoro, Homero e Esopo, obras nas quais tem no desenrolar das suas narrativas elementos que simbolizam costumes e valores das sociedades de então. Bonaudo, valendo-se desta linha de pensamento, desenvolve seu estudo esclarecendo as relações sociais vigentes nas sociedades do mundo mediterrâneo.

Quanto às representações do mito de Héracles, apontamos aqui que esta é a narrativa apresentada no maior número de hidrias, dez exemplares, e, devemos salientar que este mito guarda em si algumas particularidades quando da sua chegada à Etrúria. O historiador francês Raymond Bloch atribui ao artista das hidrias a introdução do mito na Etrúria. (BLOCH, 1976, p. 47). Neste país, o heroi ganhou o status de deus. Jean Bayet, professor de Língua e Literatura Clássicas da Sorbonne e diretor da Escola Francesa de Roma, tem entre seus vários estudos uma tese sobre a recepção do mito de Héracles na península itálica e, também um em particular, do mito na Etrúria, na qual analisa representações do heroi em ambiente funerário, sejam elas em estelas, pinturas parietais, espelhos, etc. O estudioso indica que dada às particularidades históricas e de formação social etruscas o mito não poderia simplesmente ser importado da Grécia, sua pátria mãe, para Etrúria sem experimentar transformações na sua recepção. A própria condição de deus que adquiriu ao aportar em terras italianas já demonstra as modificações na narrativa, que nada mais faziam que do atender o gosto e o entendimento do mito no local.

Este é o escopo do estudo aqui em andamento. Buscar algumas características próprias que o mito de Héracles tomou ao ser adotado como ídolo máximo entre os itálicos, na tentativa de ir um pouco além dos aspectos simbólicos gerais de significação social apresentados por Bonaudo no seu estudo. Para tanto, o estudo iconológico das representações do mito sobre as cerâmicas se dará

buscando nas obras de Jean Bayet, Raymond Bloch e de Georges Dumézil, nas quais encontramos elementos característicos específicos da mitologia na cultura etrusca, o embasamento para investigar a acolhida do heroi pelos etruscos. A obra de Pierre Grimal oferece a base de informações e entendimento da mitologia grega.

Os etruscos foram ávidos consumidores de produtos gregos. A cerâmica principalmente era muito apreciada. As hidrias ceretanas tem como período de produção as últimas décadas do século VI a. C. Este período corresponde à fase de maior desenvolvimento econômico da civilização etrusca, em razão de seu domínio no comércio de metais e marítimo, incluindo a pirataria, a chamada “talassocracia tirrenica” (PALLOTINO, 1985), como a historiografia helênica se referia aos navegadores etruscos, os quais concorriam com os gregos e os fenícios pela hegemonia do Mediterrâneo. A invasão persa da Ásia Menor foi razão para imigração ocorrida em meados deste século em direção ao Ocidente. A ocupação da Córsega levou à batalha de Alalia entre etruscos e foceos, que foram derrotados. Esta vitória garantiu aos etruscos o acesso pelo Mar Tirreno à África e à Espanha permitindo o comércio de seus metais, da prata espanhola e estanho da Britânia (BANDINELLI, 2013). Foi devido à batalha contra os foceos que Caeres enviou uma delegação à Delfos para inquirir a Pítia sobre como acabar com uma epidemia decorrente dos corpos insepultos dos foceos apedrejados na cidade (CAMPOREALE, 2011). Segundo Camporeale, usualmente, a relação entre os ceretanos e gregos jônicos era estreita, a se pensar dos artesãos que se fixaram na península itálica e dos santuários construídos pela comunidade grega e dedicados aos deuses gregos existentes em Pyrgi, porto próximo à Caeres. Esta relação usualmente harmoniosa foi quebrada momentaneamente em razão das disputas pela ocupação de Lípari pelos etruscos. A delegação ceretana enviada à Delfos foi patrocinadora de um altar no Santuário Sagrado em honra à Héracles.

Acompanhando o desenvolvimento econômico, este foi o período de apogeu artístico da cultura etrusca. O contato com os povos da Ásia Menor favoreceu na arte o emprego de formas curvilíneas, do movimento, da sutileza, que são característicos na arte jônica.

Não obstante sua função regular de armazenar água e seu uso nos simpósios, estas hidrias de Caeres faziam parte de um contexto funerário. A civilização etrusca se caracteriza no seu ápice pelo primoroso cuidado com seus

mortos e preservação de sua memória. As tumbas etruscas, por ser um duplo das moradias dos viventes, são legado precioso para o entendimento da complexidade e sofisticação desta cultura. No final da Idade do Bronze até o século VIII, a civilização etrusca se desenvolveu a partir da civilização vilanoviana que ocupava a região centro norte da península italiana. Esta era uma civilização basicamente agrária e mineradora e a população se agrupava em pequenos povoamentos. A intensificação da atividade mineradora proporcionou aperfeiçoamento nas técnicas agrícolas, levando a um aumento nos grupamentos populacionais (CAMPOREALE, 2011). Estes grupos já conferiam aos seus mortos rituais funerários que consistiam em enterramentos feitos em vasos bicônicos com decoração geométrica onde eram depostos os restos incinerados e objetos pertencentes ao morto, colocados em tumbas diretamente abertas no solo, que eram demarcadas por pedras dispostas em círculo e ainda assinaladas por seixos ao centro deste. Os objetos depostos tinham como função ser uma oblação ao falecido. Indicavam o sexo (como escudos, elmos e espadas para os homens e broches e colares para as mulheres) e também a classe social que pertencia o morto de acordo com a opulência das oferendas apresentadas. O influxo de gregos e outros povos vindos do Oriente, juntamente com a maior circulação pelo mar, proporcionou uma “orientalização” do povo vilanoviano (PALLOTINO, 1985), que ganha maior sofisticação nas suas manifestações culturais e artesanato. Durante os séculos VII e VI, os sítios urbanos se transformaram com as primeiras construções arquitetônicas e se desenvolvem como uma *urbis* estruturada. A estrutura de administração das cidades já está seccionada e algumas delas já possuem projeto com traçado perpendicular orientado pelos pontos cardinais, como a cidade de Marzabotto, ao norte, projeto urbano que será copiado pelos romanos posteriormente para construção de suas cidades (CIATTINI, MELANI, NICOSIA, 1971).

Há um incremento nas técnicas de produção de artefatos e da atividade manufatureira. Surgem também os primeiros registros em linguagem escrita, que deriva de uma língua não indo-europeia, o que impossibilita sua interpretação até hoje. Consequentemente, o desenvolvimento da indústria metalúrgica e do comércio marítimo, que concorria com gregos e fenícios pela supremacia no Mar Tirreno, levou ao enriquecimento de parte da população, uma aristocracia, que desenvolveu um gosto sofisticado por objetos de luxo provenientes de todo o mundo

mediterrâneo. O ritual funerário ganhou maior complexidade, e as sepulturas tornaram--se monumentais. Construídas na periferia das cidades, as necrópoles comportavam dezenas de tumbas escavadas na rocha destinadas a uma mesma família e altares para os ritos funerários entrecortados por ruas de acesso. As tumbas eram construídas semelhantes às moradias, compostas de câmaras ricamente decoradas destinadas a oferendas e deposição dos restos do falecido. O mobiliário- trono, cadeiras altares- era escavado na rocha. As paredes recebiam pintura ornamental com temas mitológicos e objetos de uso pessoal (como armamentos), utensílios de uso nos banquetes, estes recipientes de cerâmica e bronze, e estatuária que são fartamente encontradas. Dois importantes aspectos da cultura etrusca podem ser revelados através do estudo da composição das tumbas nas necrópoles: tanto traços da vida doméstica em razão da similaridade com o ambiente familiar, o mundo dos vivos, como sua interpretação sobre a morte, o mundo dos mortos. Mauro Cristofani (p. 68) se refere ao conteúdo simbólico presente não apenas como culto aos mortos, mas como uma celebração da vida, pois assegura através da reprodução do ambiente doméstico a manutenção da conexão entre o falecido e sua integridade psicofísica. Esta é garantida pelos objetos ofertados que lhe pertenciam e que lhe fazem referência, como as estátuas que encimam os esquifes que fazem às vezes de retratos dos mortos, preservando a relação deste falecido com sua categoria social e protegendo o status dos descendentes. A continuação da vida está assegurada pela verossimilhança arquitetônica com as moradias e pelos objetos pessoais, que trazem marcas simbólicas que o identificam possibilitando sua rememoração física, tal qual como quando vivia. A manutenção da vida está ainda assegurada pelas oferendas de alimentos que compõe um cenário de simpósio.

Ainda pode-se aferir através do estudo dos ambientes funerários como era organizada a atividade dos artesãos e artistas que trabalhavam na elaboração das tumbas. Como aponta Cristofani (p.69), até o século VII a. C. não se pode assegurar o emprego de artistas que se dedicavam exclusivamente à arte funerária. Como no caso da tumba de Campana, na Necrópole de Sorbo, onde a pintura parietal se difere das pinturas nas tumbas de Caeres, na qual é tratada de modo localizado, como decoração de um espaço limitado. Na tumba de Campana, toda a execução da pintura se organiza através da mesma técnica de disposição dos elementos

compositivos empregada na decoração das cerâmicas, pelo uso de elementos de decoração floral e animal, de clara influência orientalizante e coríntia, ordenados acima e abaixo de uma zona figurada principal. Destaca-se ainda o uso pronunciado de cores, criando um cenário ímpar na produção parietal, que, ao mesmo tempo se assemelha muito à produção cerâmica de igual período na região mais ao sul do território etrusco. Desta forma, pode-se entender que a atividade artesanal não se limitava a determinado segmento, cabendo aos artistas empreenderem-se em diversas atividades.

Caeres teve seu apogeu no período compreendido entre o final do século VII até o século IV a. C. graças a uma forte indústria metalúrgica provida pelos recursos naturais da região e à sua produção agrícola. A zona urbana da cidade era cercada por quatro necrópoles. As duas mais antigas, ao norte, de Pozzolana, e ao sul, de Sorbo, com registros tumulares que remontam o século IX. Os enterramentos eram feitos por incineração, com vasos bicônicos muitas das vezes encimados por capacetes metálicos, seguindo os rituais usuais que caracterizam a cultura etrusca até o final do século VIII. Neste período começam a aparecer as primeiras câmeras funerárias. As necrópoles mais recentes, com câmeras em parte escavadas na rocha e em parte construídas, eram arrematadas por construção tumular de aspecto monumental. Segue este modelo a Necrópole de Monte Abatone, a leste de Caeres e também a importante Necrópole de Banditaccia, a oeste da cidade. Esta necrópole onde se localizam as tumbas melhor conservadas e de maior interesse arqueológico e onde foram encontradas grande parte das hidrias aqui estudadas.

Considerações finais

Foi durante o século XIX que os estudos de história e arqueologia na Europa ganharam maior estruturação e sistematização com o escopo de aprofundar o entendimento sobre civilizações e culturas da Antiguidade. Ao mesmo tempo, os recém-criados Estados Nacionais buscavam suas identidades culturais apoiadas numa linhagem helênica, pois esta correspondia aos valores então pretendidos de desenvolvimento e estrutura para as novas nações.

Neste ambiente, a cultura etrusca entrou como colaboradora da formação deste passado helênico, pois através de suas práticas de enterramento,

preservaram inúmeros registros da arte grega e romana. Mas, mesmo com esta valiosa colaboração tal cultura ficou relegada a uma posição de menor valor, sem o devido reconhecimento por ter contribuído para a formação da cultura ocidental. Esse valor só foi assegurado localmente, na Itália.

Um novo olhar sobre a história e a arqueologia deve ser fomentado pelos estudos de antropologia e sociologia, que tem como ponto de vista o entendimento das diferenças entre povos e de que estes devem ser analisados dentro de seus próprios parâmetros e história, pois a cultura ocidental foi composta não somente pelos vencedores, mas por todos os pequenos povos constitutivos de sua geografia.

ANEXO

Fichas descritivas de três hidrias (As informações que se seguem foram obtidas nos catálogos de V. Callipolitis, J.M. Helmerijk, R. Bonaudo)

***1. Héracles, Cérbero e Euristeu*. Paris (Louvre) inv.: E701**

Proveniência: proximidades de Cervetere
Material: argila
Dimensões: altura: 42 cm; largura: 41,5 cm; dimensão do friso: 16 cm.
Técnica: figuras negras
Autoria: Pintor de Águias
Data: c. 520 a. C.
Bibliografia: Catálogo Louvre Coleção Campana 2, nº 9; Hemelrijk 1984, p. 14 ss; Bonaudo, 2004.cat.4, p. 258; CVA:1007816, Callipolitis, 1954, Santangelo, 1959; Plaoutine, 1942.
Descrição geral: Friso central A: Héracles portando a pele de leão e a clava traz o cão de três cabeças, Cérbero, à Euristeu, que se esconde, assustado dentro de um *pithus*. B: Duas águias voando em ataque a uma lebre.
Orla: linguetas com cores alternadas;
Borda superior: sem ornamentação;
Pescoço: roseta com cruz estrelada ao centro;
Ombro: linguetas com cores alternadas;
Alças: base terminada em palmetas de folhas com cores alternadas;
Friso inferior: alternando flores de lótus e palmetas;
Pés: linguetas de cores alternadas.

***2. Héracles e a Hidra*. Malibu (Vila Getty). Inv.: 83 AE 346.**

Proveniência: Itália
Material: argila
Dimensões: altura 44,4 cm; largura: 39,9 cm; dimensão do friso: 12,5 cm.
Técnica: figuras negras.
Data: c. 515 a. C.
Autoria: indeterminada
Bibliografia: Plaoutine, 1941, p. 5-21; Plaoutine, 1942, p. 161-189; Bonaudo, 2004, cat. 23, p. 277; Hemerijk, 2000, p. 115-125; CVA: 1002891.
Descrição: friso central A: Héracles e o sobrinho Iolau lutam contra a Hidra. B: Duas esfinges antitéticas.
Orla: linguetas de cores alternadas;

Borda: série de losangos;
Pescoço: ornamento com estrela e flores de lótus;
Ombro: corrente de folhas de hera e pequenos frutos;
Base das alças terminadas em palmetas
Friso inferior: série de palmetas e flores de lótus.
Pés: linguetas de cores alternadas.

3. ***Hércules mata Busíris.*** **Viena (Museu de Historia da Arte) inv.: 3576.**
Proveniência: Cerveteri
Material: argila
Dimensões: altura: 45 cm; largura: 42,7 cm; dimensão do friso: 15,6 cm.
Técnica: figuras negras
Data: c. 510 a. C.
Autoria: Pintor de Busíris
Bibliografia: Bonaudo, 2004, p. 288; Hemerijk, 2000; Siebler, 2009, Santangelo, 1959, Callipolitis, 1954; Plaoutine, 1942
Descrição: friso central A: Héracles em luta com soldados egípcios em frente ao altar em que seria sacrificado. O rei egípcio, Busíris, jaz sob o altar. B: cinco soldados etíopes armados com lanças em marcha para a esquerda.
Borda superior: linha de meandros;
Pescoço: medalhão composto de estrela e flores de lótus;
Ombro: ramagem de mirto;
Friso inferior: oito caçadores armados com lança se põem em caça a um javali.
Pés: linguetas com cores alternadas.

Héracles mata o faraó Busíris. Museu de História da Arte, Viena. 3576

Reprodução em desenho da faixa principal.

REFERÊNCIAS

BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. L'arte etrusca. Milão: Edizioni Ghibli, 2013.

BAYET, Jean. Idéologie et plastique- Hercule funéraire. Roma, Collection de L'Ècole Française de Rome, Palais Farnèse, 1974, p. 199- 335.

_____. Etude Critique des principaux monuments relatif à l'Hercule Étrusque. Paris: E. de Boccard, Editeur, 1926.

BLOCH, Raymond. Recherches sur les religions de l'Italie antique. Genebra: Librarie Droz, 1976.

BONAUDO, Raffaella. La culla di Hermes, iconografia e imagginario delle hydriai ceretane. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004.

CAMPOREALE, Giovannangelo. Gli etruschi. Milão: UTET Libreria, 2011.

CARCOPINO, Jèrôme. Les origines de l'Hercule romain, premier article (Jean Bayet. Les origines de l'Hercule romain). IN: Journal des Savants, abril 1928, p. 157-168. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds_0021-8103_1928_num_4_1_2860

CARCOPINO, Jèrôme. Les origines de l'Hercule romaine, deuxième et dernier article (Jean Bayet. Les origines de l'Hercule romaine). IN: Journal des Savants, Maio 1928, p. 205-217. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds_0021-8103_1928_num_5_1_2869

CARPENTER, Thomas Henry. Art and Myth in ancient Grece. Londres: Thames and Hudson, 1991, p. 117-134.

CRISTOFANI, Mauro. L'arte degli etruschi, produzione e consumo. Torino: Giulio Einaudi, 1978.

_____. I greci in Etruria, IN: Mode de contacts et processes de transformation dans les sociètes anciènnes. Pisa: EFR, 1983, p.239- 255.

CUMONT, F. Jean Bayet. Les origines de l'Hercule romain ; ld. Herclè, Etude critique des principaux monuments relatifs à l'Hercule étrusque. In: Revue Belge de Philologie et d'Histoire, 1927, Volume 6, n.º 3, p. 899 – 900

GRIMAL, Pierre. Dicionário da Mitologia Grega e Romana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HEMELRIJK, Jaap Markus. Caeretan Hydriae. Mainz: Zabern, 1984.

_____. Three caeretan hydriai in Malibu and New York. Malibu: J. Paul Getty Museum, Volume 6, 2000.

PALLOTINO, Massimo. Civiltà Aristica Etrusco- Italica. Florença: Sansoni Editore Nuova SpA, 1985.

PLAOUTINE, Nicolas. La reprèsentation de Thersite par le paintre des hydries dites de Caerés et les sources littéraires qui ont inspiré cet artist. IN: Revue des Études Grecques, tomo 55, fascículo 261-261, julho- dezembro 1942, p. 161-189. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reg_00352039_1942_num_55_261_2955

POLETTI, Luigi. Osservazione intorno alle tombe etrusche di Cere. IN: Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica, Volume 7, 1835.

SANTANGELO, Maria. Idrie Ceretane, 1959. Disponível em: http://www.treccani.it

Nancy Maria Antonieta Braga Bomentre

Graduanda em História da Arte, na UNIFESP. Fev. e jun. de 2014, estágio na Galeria Marta Traba, Memorial da América Latina. Dez. de 2015, bolsista FAPESP. Nov. 2014, comunicação no I Workshop da Academia Etrusca de Cortona, Itália, com publicação em set, 2015. Maio, 2015, Jornada de Hist. Antiga, NEA, Rio de Janeiro. Jul, 2015, artigo aprovado para publicação Revista Cadernos de Clio, UFPR.

ARTE

MESA 16 - O Corpo na Arte

Elaine Regina dos Santos
O ARTISTA E O ENCONTRO COM A MATÉRIA

Marcus Vinicius Lima Quaresma
O DESENHO DO CORPO QUEBRADO: UMA CRIAÇÃO DA IMAGEM DO CORPO NO SURREALISMO

Wallace José de Oliveira Freitas
JAN FABRE: METAMORFOSES DO CORPO/DOR - UM TRAJETO METODOLÓGICO

Renata Kely da Silva
CORPO PRECÁRIO

Talita Gabriela Robles Esquivel
ESTRANHO PRAZER
ALGUMAS RELAÇÕES DE FREUD COM A ARTE

O ARTISTA E O ENCONTRO COM A MATÉRIA

Elaine Regina dos Santos
Universidade Paulista "Júlio Mesquita Filho" - UNESP – elansantos@ig.com.br

RESUMO
O presente artigo propõe uma reflexão sobre o encontro entre artista e matéria a ser utilizada no desenvolvimento de suas obras. Decidimos seguir por um caminho fenomenológico, amparados principalmente pelos pensamentos de Martin Heidegger, e apoiados ainda pelos autores Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty e Richar Sennett.
Apesar de arriscado, como o próprio Heidegger nos alerta, parafraseando Platão, no sentido de corrermos o risco de nos perdermos nas estrelas e tropeçarmos no balde com água que está tão próximo aos nossos pés, ou até mesmo num poço onde podemos cair e demorarmos a encontrar o seu fundo, reconhecemos na metafísica[1] um caminho possível para alcançar nossa verdade. Num exercício de conclusão, elencamos a matéria argila para iluminar nossas ponderações.

PALAVRAS-CHAVE
Arte. Fenomenologia. Argila. Corpo.

RESUMEN
Este artículo propone una reflexión sobre el encuentro entre el artista y el material que se utilizará en el desarrollo de sus trabajos. Nos decidimos caminar de manera fenomenológica, apoyados principalmente por el pensamiento de Martin Heidegger, y aún el apoyo de los autores Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty y Richard Sennett.
Aunque arriesgado, como el propio Heidegger nos advierte, parafraseando a Platón, a correr el riesgo de perderse en las estrellas y tropezar en el balde con agua que está tan cerca de nuestros pies, o incluso un pozo donde nos caemos y nos retrasar la encontrar su fondo, reconocemos em la metafísica um camiño posible lograr nuestra verdad. En un ejercicio de conclusión, elegimos la arcilla a la luz para nuestras ponderaciones.

PALABRAS CLAVE
Arte. Fenomenología. Arcilla. Cuerpo.

Para pensarmos o encontro entre a matéria e o artista, ponderamos antes em origem, ou seja, no através, e a partir do que a essência da obra de arte é. Para evitar o movimento cíclico que a fenomenologia conclama, o senso comum considera que a obra surge através da atividade do artista. Esta conclusão, no entanto, não consegue esconder que um não existe sem o outro: "é a obra que primeiro faz aparecer o artista como um mestre de arte", assim "O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista." (Heidegger, 1977, p.11)

[1] "O nome Metafísica vem do grego: ta meta physika ... Metafísica é o perguntar além do ente para recuperá-lo, enquanto tal e em sua totalidade, para a compreensão." (HEIDEGGER, 1969, p. 39)

Desta maneira o que então é a obra de arte? Qual é sua essência? Martin Heidegger denuncia uma realidade aparentemente rude: em um primeiro momento ela é uma coisa, assim como todas as coisas que nos rodeiam. Ela também é ainda algo de diverso, de outro, de símbolo, mas antes é coisa, é um não nada. É construída a partir de uma coisa, de uma pedra, de uma porção de argila, de palavras, de notas musicais, de cor, de tela, de movimento, etc. A partir da premissa que na filosofia todo ente[2] designa-se uma coisa, Heidegger nos propõe que para conhecermos a sua essência é preciso acessar a "coisidade" da coisa, ir além do que se mostra aparente, conhecer a esfera a que os entes, que chamamos coisa, pertencem. A generalidade de que tudo que existe é coisa não desvanece a singularidade de cada coisa, que por vezes não está aparente.

As coisas têm características e propriedades e a partir disto julga-se conhecer as coisas, porém a proposta de Heidegger é que "nos demoremos" nas coisas, que dotemos as coisas com nossa presença (Dasein) e estejamos abertos para que sejamos dotados da presença das coisas. De "ser aí", qualitativamente presentes. Só com minha presença é possível confrontar a presença do outro e daí identificá-lo, conhecê-lo, e enquanto sou presença nas coisas me sei existente, e enquanto vou sabendo das coisas vou também me sabendo. O que Heidegger propõe num primeiro momento é perguntar sobre o Dasein, que é a presença no mundo do ente, o ser aí.

Pois bem, para executar a obra de arte o artista transforma uma matéria para torná-la obra. Este artista acolhe uma matéria e o enfrentamento que ela solicita. É neste enfrentamento que ele conhece o ser da matéria e o seu ser, no processo deste enfrentamento e nível de resistência desta matéria. O artista intenciona a matéria, e à medida que a descobre nesta relação de repouso e tensão, e esta se revela, o artista revela a si mesmo. Esta matéria como vimos anteriormente podemos chamar coisa. Esta coisa tem propriedades e características que se reúnem em torno dela, possui um elemento nuclear. O filósofo aponta que os gregos consideravam este elemento nuclear, aquilo que já existe sempre, "o ser" do ente, sua presença, a desocultação que permite o conhecimento de todas as coisas. Com o passar do tempo a metafísica tradicional foi desconsiderando a diferença

[2] O autor define Ente como: a figura que se forma a si mesma, que enquanto tal se apresenta como imagem.

ontológica entre ser e ente, confundindo-os, entificando o ser, objetificando o ser em função de sua manipulação, da submissão do ser (mundo e natureza) aos comandos da técnica.

Poderíamos dizer que o artista escolhe a matéria que vai trabalhar simplesmente pela dificuldade e facilidade, seus níveis de enfrentamento, sua habilidade, mas o encontro da presença dá-se no campo da sensibilidade, através das sensações e sentidos. É através do olho, do tato, do olfato, que inicia o encontro com a matéria. "O caráter coisal na obra é manifestamente a matéria de que consta". Se a serventia ou objetivo não são impostos ou destinados aos entes, são, no entanto, também entes onde desvelam tanto a forma como a escolha da matéria, a serventia funda-se na essência do ente.

> O que dá às coisas a sua consistência (das Ständige) e a sua nuclearidade e que origina simultaneamente o tipo do seu afluxo sensível, o colorido, o sonoro, a dureza, o maciço é a materialidade. Nesta determinação da coisa como matéria (ϋλη) está implicada já a forma (μορφη). A firmeza (das Ständige) de uma coisa, a consistência (die Konsistenz) reside no facto de uma matéria se conjugar com uma forma. A coisa é uma matéria enformada. Esta interpretação da coisa reclama-se da perspectiva imediata, com a qual uma coisa nos interpela através do seu aspecto (εἶδος). Com a síntese da matéria e forma, está finalmente encontrado o conceito de coisa, que se aplica igualmente bem às coisas da Natureza e às coisas do uso. (HEIDEGGER, 1977, p. 19)

Heidegger chama a atenção para que não se engesse no conceito do par matéria-forma, plano conceitual por excelência empregado pela estética e teoria da arte, porque isto não prova de antemão que matéria e forma estejam satisfatoriamente constituídas ou ainda que digam necessariamente respeito ao campo da arte. Além disso, há mais o que se compreender sobre o domínio das meras coisas e suas relações. Este conceito não deve ser determinado nato na obra de arte e daí transportado para a coisa.

O autor reflete a coisa relacionando-a ao tempo e espaço, ou seja, determinarmos apenas que a coisa é coisa, a pedra é pedra, a argila é argila, promove um afastamento da verdade de seu sentido.

> Na medida em que as coisas vêm ao nosso encontro, chegam com a característica do «isto». Mas, apesar de tudo, dizemos ainda que o «isto» não é úma característica da própria coisa. O «isto» nomeia as coisas na medida, somente, em que são objecto de uma indicação que se lhes dirige. Mas os que falam sobre elas e as visam, que utilizam tais palavras indicadoras, os homens, são sempre sujeitos individuais. O «isto», em vez de ser uma característica, da própria coisa, é apenas um acréscimo subjectivo, vindo do nosso lado. (HEIDEGGER, 1987, p. 34)

Mas o "isto", a "coisa", a "matéria", o "objeto", além de ser subjetivo é ao mesmo tempo objetivo, pois se refere a algo que está em nossa presença naquele momento. Não depende da nossa vontade, ele é aquilo que é. Mas a nossa relação com ele é que nos permite conhecê-lo e conhecermos o que o isto é para nós. "...como é possível saber algo da verdade própria acerca da coisa, quando não conhecemos a própria coisa, para decidirmos que verdade lhe pode e deve ser atribuída?" (HEIDEGGER, 1987, p.35)

Ao eleger a matéria a engendrar a sua obra, o artista indica uma expansão de si mesmo. Oferece sua voz àquela matéria, encontra identidade com a matéria e, por conseguinte uma empatia. O encontro com a matéria dá se através do corpo porque é através dele que experimentamos o mundo.

> "... Nós reaprendemos a sentir nosso corpo, reencontramos, sob o saber objetivo e distante do corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despretar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção." (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 278)

Elencamos a argila para refletir um pouco sobre o encontro do artista com a matéria. A matéria argila é utilizada desde os primórdios. Recurso natural encontrado em abundância na natureza. Foi eleita desde a origem humana para constituir, em um primeiro momento, objetos votivos. Depois da descoberta de sua resistência, após a queima, foi adotada amplamente na fabricação de tijolos e utensílios, e com o passar do tempo adquiriu o status de arte.

A preparação do modelo em argila é parte importante do ofício do escultor, independente da matéria última a que queira finalizar sua obra. É na argila que deve ser registrado todos os detalhes que serão fundidos em metal, resina, ou qualquer

outro material. Para a escultura em pedra comumente o escultor executa antes o seu modelo em argila, mesmo que em menor escala, e a partir deste pensa volumes na matéria futura onde imprimirá a subtração para alcançar a forma.

Desta maneira, a argila apresenta-se uma matéria que ajuda a pensar. Por suas características de maleabilidade permite a docilidade e a temporalidade da filosofia. Aceita uma mão imperiosa para organizá-la.

A argila, o barro, que precede o homem e possui uma memória cósmica, guarda memória de minerais, animais e vegetais que se decompuseram para constituí-lo. O barro, carne macia que acolhe o toque suave ou uma batida forte para tornar sua massa homogênea, aceita o caminho que as mãos do artista, decidido, lhe indicam na modelagem, e convoca respeito às suas astúcias. O barro permite a percepção do mundo, conclama o corpo a sentir sua tactilidade, as mãos - "janela para a mente", como Immanuel Kant afirmou - seduzida a atuar, liga o corpo do artista à matéria, a criação do espírito à materialidade, participando da construção do conhecimento. O homem começa a aprender apalpando as coisas no seu mundo. No primeiro contato do bebê com a mãe, tocando o peito ao mamar, começa o aprendizado sobre textura, temperatura, densidade e forma, sobre transformar seu anseio em satisfação. A argila rememora este vínculo com o outro, com o mundo.

Richard Sennett (2008) aponta o quanto a ciência moderna confirma esta qualidade inerente de inteligência das mãos, que através dos movimentos mais diversos e controlados pela vontade e suas variadas modalidades de pressão e sentido de tato influenciam na maneira de pensar do ser humano. Esta inteligência ilumina já a escolha do material.

Figura 1- Celeida Tostes
Acervo EAV – Parque Lage - Foto: Celso Guimarães

Para Gaston Bachelard (BACHELARD, 1990) quem ama as substâncias ao designá-las já as trabalha. O artista nomeia a matéria a partir da memória de suas propriedades, ao lembrá-las já a toca, já a transforma. Ao elencá-la deixa pistas de si. Mente e mãos trabalham juntas num exercício dialético. Assim, o barro é um meio sensual formativo. O corpo é colocado em contato e confronto com a matéria e desse enfrentamento nasce a forma, a obra de arte. Ao eleger a matéria a se transformar em obra, o artista escolhe o tipo de enfrentamento a que deseja se envolver. Este enfrentamento é uma ação simbólica do artista e o material escolhido desvela o outro significativo.

A argila é matéria filosófica por natureza, ela se deixa pensar, ela se deixa amalgamar, ela reflete exatamente a pressão à que foi imposta, a insegurança a que foi erguida, denuncia o ar que foi deixado dentro, registra todo o gesto. A argila é o ente que é, como ele é, repousa em sua própria essência. Enquanto matéria, ela disponibiliza um estado em que o artista ao mesmo tempo em que trabalha a desvela. A argila promove um diálogo lento, calmo, com um tempo de afeto. Ela se amalgama e é extensão do corpo, ela expressa verdade e quando se plasma em

obra de arte a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A terra que compõe a argila, que é composta por sua vez de mundo, se plasma em obra, e a obra deixa que a terra seja terra.

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martis Fontes, 1990.
HEIDEGGER, Martin. *Que é Metafísica?* São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1969.
——————————— *A origem da obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1977.
——————————— *Que é uma coisa?* Doutrina de Kant dos princípios transcendentais. Edições 70, Lisboa, 1987.
——————————— *Ser e Tempo.* Vozes, Petrópolis. Editora Universitária São Francisco, Bragança Paulista, 2013.
MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
SENNETT, Richard. *El Artesano*. Barcelona, Anagrama, 2009.
SANTOS, Elaine Regina dos. ***CELEIDA TOSTES****. O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea.* Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

Elaine Regina dos Santos
Doutoranda e Mestre em Artes Visuais do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Paulista "Júlio Mesquita Filho" - UNESP, linha de pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos. Graduação no curso de escultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008) e em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo (1989). Professor Auxiliar Universidade Camilo Castelo Branco.

O DESENHO DO CORPO QUEBRADO: UMA CRIAÇÃO DA IMAGEM DO CORPO NO SURREALISMO

Marcus Vinicius Lima Quaresma
UFU – Marcus_Quaresma@hotmail.com

RESUMO
A presente comunicação é um fragmento de minha pesquisa em Iniciação Científica, "O desenho do corpo quebrado: Uma criação da imagem do corpo no surrealismo" em que procuro realizar uma reflexão sobre outros modos de conceber o Desenho, e entender a Imagem do Corpo na Modernidade. Entretanto durante a pesquisa bibliográfica, deparei-me com o livro de André Breton, Nadja, tendo agregado conhecimento sobre a mentalidade do precursor do surrealismo e seu método de escrita automática, que se vincula diretamente ao desenho, no ato do automatismo psíquico.

PALAVRAS-CHAVES
Desenho. Surrealismo. Escrita automática. André Breton. Sincronicidade.

ABSTRACT
The present communication is a fragment from my research in scientific initiation, "THE DRAWING OF THE BROKEN BODY: A creation of the body image in surrealism", in which I manage to build a reflection about another forms of conception of the drawing, and understand the image of the body in modernity. However, while making the bibliographic research, I came across André Breton's book, Nadja, which also added knowledge about the surrealism precursor's mind and his automatic writing method, which is directly linked to the drawing subject, in the act of the psychic automatism.

KEYWORDS
Drawing. Surrealism. Automatic Writing. André Breton. Synchronicity.

INTRODUÇÃO

O "esqueleto" desta pesquisa surgiu de inquietações sobre o conceito da imagem do corpo e os modos de sua representação, à medida que avançava nos estudos de História da Arte. Observando imagens (desenhos, pinturas e fotografias) produzidas durante a Arte Moderna – como o desenho "Une Anatomie: trois femmes", de Pablo Picasso – comecei a pensar em diferentes representações da imagem do corpo ao longo do tempo: o corpo fétido medieval, corpo de anatomia perfeita renascentista e o corpo fragmentado dos surrealistas, por exemplo.

Essas representações, enraizadas nas mentalidades de cada época, fazem-me pensar também que a noção de corpo é uma construção; sendo assim, ele

suplanta sua relação elementar com a natureza e passa a ser espécie de base ou anteparo para as projeções das mentalidades de uma cultura, ou como "resposta" aos fenômenos históricos e sociais de um dado contexto.

Tais considerações sobre a noção de corpo são fundamentais para percebermos como as vanguardas artísticas construíram tais representações. Eliane Robert Moraes comenta que logo após os anos do "terror" na França, ao fim do século XVIII, uma série de gravuras apresentavam retratos de guilhotinados, iniciando um movimento contínuo de representações da figura humana, desde o Romantismo até o período entre-guerras, a partir do imaginário que se constituía: o de imagens da figura humana em dilaceramento. Para a autora, esse imaginário fazia oposição à ideia do homem ideal, que tinha como parâmetro o homem de Vitrúvio, e passa a ser *"marcado pela obstinada intenção de alterar a forma humana a fim de lançá-la aos* limites de sua desfiguração". (MORAES, 2012: 19)

O conceito de corpo fragmentado dos surrealistas está fundamentado nessa perda de identidade, pois, gerado nos anos vinte do século passado, aponta para a desorientação de uma nação que passou por uma guerra e vive à sombra de outra. O Surrealismo é considerado aqui não como um movimento "morto", datado, mas como um comportamento vivo, um "estado de espírito" eterno, entendido como certa predisposição de não somente transcender o real, mas também de aprofundá-lo, tomando uma consciência maior em relação ao mundo sensível. Ligado ao aspecto social em relação com a esquerda, com o anarquismo e o comunismo – o Surrealismo utiliza-se de princípios psíquicos freudianos, tais como a teoria dos sonhos, como possíveis representações da realidade.

No âmbito da escrita, usa a escrita automática como modo de acentuar a velocidade de comunicação entre o inconsciente e a mão, manifestando dados da subjetividade dificilmente acessíveis à consciência. Uma nova percepção da estética, não partindo somente da linguagem e das técnicas, mas também de outras maneiras de se ver no mundo. André Breton, um dos fundadores do movimento, escreve: *"Acontece com as imagens surrealistas o mesmo que com essas imagens de ópio que* o homem não mais evoca, mas que se oferecem a eles espontaneamente, despoticamente" (BRETON, Manifesto Surrealista, apud MORAES, 2001: 42).

Diversas obras surrealistas descortinam uma nova forma de expressão e crítica social, através de desenhos, pinturas e fotografias chocantes que nos fazem pensar na formação da mentalidade, em vista das perdas ideológicas dos pedaços do mundo, sendo o corpo este microcosmo. Reconfiguram e juntam partes do corpo, assim como as partes da vida. Eliane Robert Moraes percebe no movimento surrealista, principalmente por meio das ações do escritor Georges Bataille, novas propostas para o erotismo vinculando-o à violência, pois as identidades dos corpos são violadas ao se fundirem durante o ato sexual*: "Na experiência do amor, objetos distintos se fundem e se confundem até chegar a um estado de ambivalência no qual o sentido de tempo – de duração individual – amplia sua significação".* (MORAES, 2012: 50) A autora complementa:

> Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. (Ibid: p.60)

Observando melhor certas imagens de corpos representadas em desenhos, pinturas e fotografias de artistas como Hans Bellmer, Max Ernst, Pablo Picasso, Man Ray, entre outros, comecei a perceber também que as fissuras ou espaços vazios entre as partes dos corpos, me evocavam linhas – linhas finas, linhas grossas, linhas sinuosas, intervenções gráficas intencionais e outras dadas como consequências da fragmentação das partes do corpo. Ocorreu-me então se esses "resíduos" dados na imagem – afinal o que mais se lê é o corpo fragmentado – se essas linhas podem ser pensadas como "desenhos".

Diante da diversidade de definições e funções que são dadas para o Desenho – por meio de autores como Vilanova Artigas, Flávio Motta, Mário de Andrade, entre outros, temos que, em geral, ao desenho é vinculada uma *intenção* de construção de uma imagem ou objeto, colocada desde o início do processo, por isso ele tem sua raiz no termo "desígnio". Vilanova Artigas aponta o artista renascentista Leonardo da Vinci como o grande parâmetro para pensar os vários sentidos do desenho.

Essa concepção de desenho, vinda do Renascimento, ainda perdura entre nós, vinculando o desenho à racionalidade, como traçado e *"mediação para expressão de um plano a realizar"* (ARTIGAS, 1999: 73), e também como projeto,

"pro-jet", uma espécie de lançar-se para frente, incessantemente, movido por uma "preocupação". [1]

No entanto, tais definições não se aproximam tanto da ideia de desenho percebida ao observar as imagens de artistas surrealistas. Aquelas imagens trazem construções gráficas que são efeito de uma ação fundamental realizada com o corpo, de modo metafórico: cortar, dilacerar a figura, para recompô-la em outra lógica, gerando outro corpo. Outros processos "cegos" também são capazes de fornecerem "desenhos", questionando a importância da visão em uma construção gráfica. É o caso da *frottage*, técnica criada e desenvolvida em 1925 por Max Ernst; nesta, um papel recobre uma determinada superfície plena de texturas. Ao esfregarmos com relativa pressão um lápis qualquer sobre esta superfície, "desenho" é o que será revelado posteriormente, e não antes de tudo, como intenção ou projeto, de acordo *com Artigas e Motta.*

Conforme Eliane Robert Moraes, Max Ernst estava instalado em um lugar à beira-mar quando decide imprimir as marcas do assoalho que havia lhe chamado a atenção. Ao esfregar com o lápis a folha de papel, Ernst se deparou com *"um mundo estranho, povoado por seres imaginários, cabeças humanas, vapores, minerais e vegetais."* Surpreendido pelo que obteve por meio do processo, Ernst *"passa a considerar a técnica como o verdadeiro equivalente da escrita automática, reproduzindo-a em outras matérias".* (MORAES, 2012: 45-6)

Penso na construção dos traços desses artistas através do desenho das linhas e da forma, enquanto são constituídas essas imagens híbridas, em uma vinculação com a mentalidade do entre-guerras europeu. A partir dessas considerações, a pesquisa investigou como alguns artistas surrealistas trataram a fragmentação do corpo em suas obras, procurando perceber também outras formas de pensar o conceito de criação artística. Desse modo, tornou-se importante estudar a mentalidade da época, em especial como o contexto citado acima influenciou as proposições poéticas dos surrealistas, notadamente no que podemos aproximar do Desenho e de suas acepções mais afins àquelas práxis.

---

[1] Conforme MOTTA, em http://winstonsmith.free.fr/textos/desenhoE-FLM.html.

DISCUSSÃO

A ideia de considerar o Desenho no Surrealismo pressupõe que é fundamental perceber tal movimento como contraposição ao uso do racionalismo exacerbado, que vem desde o cientificismo do século XV e, aliado aos modos de produção e acumulação do capital, desde a Revolução Industrial, constrói máquinas de guerra e outros modos de segregação social. Em exemplo dessa nova maneira do fazer desenho, os surrealistas desenvolveram a técnica de *Le cadavre Exquis,* tendo como alicerce na criação o desenho automático e coletivo. Em uma superfície de papel, uma pessoa desenha, dobra a folha e passa para o próximo, e assim por diante em busca de formar o desenho final em que teria a participação de todos e não sendo de forma *consciente, fugindo do controle da razão.*

Essa possibilidade de construção de desenhos envolve, portanto, relativa cegueira no ato; envolve, também, outro sentido de coletividade no processo, em que se dissolvem hierarquias e sequências lógicas no desenvolvimento da figura. Desse modo, podem ser agregados outros valores e técnicas como os modos que a prática surrealista nos legou: o automatismo psíquico, a frottage. Tais valores devem bastante ao acaso, como o acidente de percurso que pode ressignificar as intenções de realização de um determinado trabalho artístico.

Apresentamos aqui a técnica do *Cadavre Exquis* como modo de produção em que o processo se dá por partes; mas não podemos nos esquecer, do fascínio pela representação do corpo fragmentado. De acordo com Eliane Robert Moraes, se torna recorrente no final do século XVIII na França, a representação por gravuras da imagem da cabeça decepada, em alegoria ao triunfo do corpo político sobre seus traidores.

Essa alegoria “numa evocação do gesto triunfante de Perseu ao segurar a cabeça monstruosa da Medusa” (MORAES, 2012: 17), uma associação de Heroísmo aos revolucionários e desumanização aos traidores, retira do corpo social uma parte “doente”, a sociedade sendo vista na forma de ensinamento imagético e teatral. Esses atos estão além do ensinamento, mas também como modo de punição aos possíveis desertores da atual ordem. A partir dessas informações, vemos que essa imagem de cabeça e corpo separados, já vinha sendo formada no imaginário europeu; o movimento surrealista foi o ápice dessa forma crítica a uma sociedade “próspera”.

Observando reproduções das imagens de desenhos, pinturas e fotografias produzidos durante a Arte Moderna, deparei-me com modos de representação do corpo nos trabalhos de artistas surrealistas, notadamente Hans Bellmer, que trabalha com a fragmentação de corpos de bonecas em escultura e objeto, utilizando desses seres para a produção de fotografias, em situações insólitas.

A criação de suas bonecas se dá na década de 30; são objetos artísticos que nos instigam e chocam. Ao dar corporeidade a esse conceito de corpo fragmentado, o artista constrói bonecas quebradas, articuladas, aumentando ou retirando estruturas do corpo como conhecemos; trabalha inicialmente por meio de desenhos, fotos e projetos. Bellmer abandona suas relações trabalhistas que poderiam ser "úteis" ao estado, como formas convencionais de trabalhos rentáveis; e passa a se dedicar a produzir suas primeiras bonecas exatamente no período da ascensão Nazista, em uma resposta crítica ao atual estado. Com sua primeira boneca desarticulada, o artista faz trabalhos fotográficos levando-a em espaços do cotidiano, fazendo um jogo teatral do real com irreal, do prazer com a dor, da vida com a morte; eliminando assim, as fronteiras da própria realidade. Essas fotos, além de mostrarem o ponto de vista do artista, acarretavam um sentido "voyeurístico" para quem as via. Afirma: *"Não se tratava apenas de questionar a 'realidade', mas também de questionar a forma pela qual ela era normalmente representada"* (FER, 1998: 172).

Bellmer entra em contato com os surrealistas para uma publicação na revista Minotauro n.6 em 1934, mudando-se da Alemanha para França. Com influências múltiplas, ele produz uma série de figuras erotizadas, mesmo através de suas fortes deformidades. Liga-se assim a uma das propostas do Surrealismo, por meio dessa quebra de paradigma do belo e da harmonia proporcional do corpo. Sendo recorrente na iconografia Surrealista uma bestialização da figura masculina e uma erotização da figura feminina, Hans Bellmer dá um sentimento híbrido a esses seus novos seres\objetos. Entre seus desenhos, destaco as figuras 1 e 2:

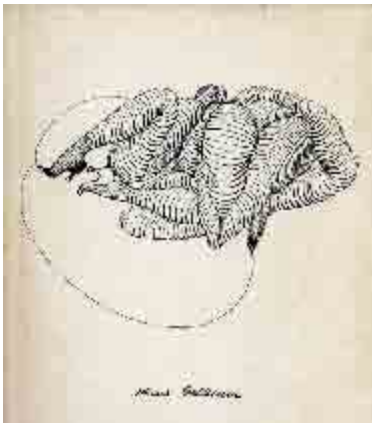


Fig. 1: Sem título. Hans Bellmer, 1965.
Fonte: http://doorofperception.com/2014/06/hans-bellmer-degenerate-art/

Na figura 1, várias pernas aparentemente femininas, como tentáculos adentram o próprio anus, em um estado de naturalidade no ato, retomando as ideias de transcrições no ato sexual; este tema é trabalhado pelo escritor Georges Bataille, em uma erotização sem limites convencionais. No livro “A História do Olho”, em que as ilustrações são de autoria de Bellmer. Esses desenhos fundem-se no ato sexual, pernas se tocam e se beijam, sem limites no prazer corporal.

Fig. 2: Les Marionettes. Hans Bellmer, 1969.

Fonte: http://www.mutualart.com/Artist/Hans-Bellmer/D0CEDFF95223FD86/Artworks?Params=3936382C43757272656E74506167652C372C31

Nesta mesma poética do corpo fragmentado, a figura 2 *Les Marionettes,* possui formas aparentemente humanas, as coxas no centro da imagem da obra com pernas que danças e dão um movimento circular ao desenho, fazendo uma espécie de ritual, conduzidas por pequenas linhas que dão bordas ao desenho, talvez manipulando as pernas. O próprio nome da obra *Le Marionette*, remete a pensar na questão da manipulação do corpo, como um objeto, sem sua integra humanização.

> A imagem é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades, mais ou menos distantes. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas, forem distantes e exatas, mais a imagem será forte. (REVERDY; CHÉNIEUX-GENDRON apud: MORAES, 2012: 41)

Nesta citação muito utilizada pelos surrealistas, tenho o entendimento de que a potencialidade\intencionalidade da arte surrealista, além de fortemente ligada aos movimentos sociais de esquerda, estava interessada em ser um modo de expressão, ultrapassando uma arte meramente decorativa; e sim uma arte de protesto, que ao utilizar de fantasmas do inconsistente, tentava retirar os véus da Europa mentalmente abalada.

BRETON, NADJA E O AUTOMATISMO PSÍQUICO

Durante a pesquisa bibliográfica, deparei-me com o livro de André Breton, Nadja. Este é lançado em 1928, quatro anos depois da publicação do Manifesto Surrealista. O autor inova na utilização de imagem em diálogo com texto (romance ilustrado), escrita em que o próprio autor conversa com o leitor. Em uma sequência de relatos o autor observa e revela a cidade de Paris (figura 8), como um *Flâneur*, ao lado de sua musa enigmática, Nadja. O nome feminino vem da vontade do sentir o "novo", *"Nadja, porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é apenas um começo"* (BRETON, 1999: 63). Seria a escolha desse nome uma esperança de paz no entre-guerras, seria uma esperança no "recente" movimento Surrealista como uma arte de quebra dos antigos valores de beleza e produção artística, ou realmente seria uma coincidência do verdadeiro nome desta personagem?

Embasado na escrita automática, Breton muda de assunto entre um ponto ou uma vírgula sem se preocupar em dar explicações excessivas ao leitor; o texto nem sempre está *"de maneira lógica, no sentido de uma clara sequencia narrativa, mas seguindo a estrutura da fantasia de Breton"* (FER, 1998: 183). Durante quase todo o livro, Breton narra de maneira obsessiva as inúmeras coincidências/sincronicidade ocorridas no seu cotidiano, *"das aproximações repentinas, das petrificantes coincidências, dos reflexos em que sobressai outra manifestação além do mental"* (BRETON, 1999: 19), antes e durante o seu encontro com Nadja, deixando o leitor na dúvida da realidade ou fantasia desses fatos.

O livro começa com questionamentos da identidade *"quem sou?" "com quem ando?" "ao que eu deveria deixar de ser, para ser quem na verdade sou"* (BRETON, 1999: 11). Essa busca por identidade presente no livro é recorrente na literatura a parir do século XIX, em exemplo Edgar Allan Poe em O Homem da Multidão e Oscar Wilde em Retrato de Dorian Gray. Em crescente formação de múltiplas identidades, os sujeitos buscam se conhecer e reconhecer através das várias identidades apresentadas nos crescentes espaços públicos, através de manifestações híbridas dentro dos novos espaços urbanos; todos "podem" frequentar lugares comuns, como as praças, por exemplo. Essa ideia de identidade múltipla, porém fragmentada, vai ao encontro dos questionamentos feitos pelos surrealistas, sobre o que seria essa nova sociedade. Nessa busca por um devir, Breton passa a percorrer as ruas de Paris, atrás de um novo motriz, em uma narrativa da inter-relação de pequenos fatos cotidianos do autor em seu meio. Ele mantém, durante todo o livro, falas e imagens de lugares públicos de Paris, que para ele é chamativo em pequenos detalhes de sincronicidades ocorridas.

Na preocupação em conseguir entender a real intenção da escrita de autores que serviram de base para escritos surrealistas como Guillaume Apollinaire e outros[2], Breton historiciza os artistas em seu tempo, contexto e meio, relatando seu processo de criação e de outros, como De Chirico; ou até mesmo o fato de tomar um café com Picasso e por força do acaso conhecer Paul Éluard (que o confunde com um amigo dado como morto na guerra) e meses depois eles se encontram de fato, para discutir possíveis criações surrealistas. Essa criação de teias de coincidências e acasos permeia todo livro, e guia o autor e outros surrealistas a descobrirem e criarem mundos possíveis em seus trabalhos. Uma visão como se os objetos fossem já postos em sua frente, bastando assim uma busca no olhar apurado para ver suas potencialidades artísticas, colocando o sujeito em comunicação com o universo onírico, vendo a Arte em espaços do cotidiano.

Mantendo essas efervescências de fatos, Breton relata encontros com uma vidente, feiticeira; explorando essa crença no misticismo, assim como relatos do fascínio dele e de Nadja por máscaras africanas, percebe-se isso na passagem que

[2] "Breton dizia que sua geração devia a Lautréamont o "estado atual das coisas poéticas" fazendo eco a Soupault, e também a Pierre Reverdy, Paul Éluard, Louis Aragon. ". In: MORAES, O corpo impossível, 2012, p.40).

"a arte primitiva foi precisamente esse domínio em que procuram novos estímulos. Os surrealistas levaram ao extremo o interesse que se pode ter pelas criações dos povos longínquos" (ALEXANDRIAN, 1976: 25); diferentemente de outras vanguardas artísticas que utilizavam dessa arte "primitiva" como fonte de soluções plásticas, os surrealistas viam nesses objetos uma fonte espiritual de comunicação com um Mundo Poético.

Aos poucos Breton se afasta de Nadja, por não poder acompanhar o turbilhão que é a vida dela em extremos de emoções e sensações. Recebendo depois a notícias de que ela havia sido internada, *"Nadja ficou louca a partir do momento em que foi presa? Ou era antes? Foi Breton que, como lhe censuraram, agravou seu estado?"* (NADEAU, 2008: 112), após essa notícia ele relata durante várias páginas do livro sua posição contrária a existência de manicômios; por retirar pessoas cheias de vida na tentativa de manutenção de uma sociedade extremamente pavimentada. Visão essa já existente no "pai" do surrealismo desde sua formação em medicina, onde ao cuidar de prisioneiros de guerra entrou em contato com estudos de Neuroses Traumáticas. Pronunciando como última frase do livro: *"A beleza será CONVULSIVA ou não será beleza."* (BRETON, 1999: 152), fala que faz referência a visão positiva que os surrealistas tinham em relação a essa "doença"; por acreditar que aqueles que vivem este estado de espirito exercia uma expressão poética mais sensível, e de resposta imediata ao mundo. Assim, entendo a personagem Nadja como uma "surrealista orgânica", na medida em que mesmo sem a pompa acadêmica ela exercia princípios de criação artística e vivências surrealistas, fazendo uma verdadeira relação de mutualismo poético com Breton.

Fig. 3: Desenho produzido por Nadja. Fonte: BRETON, 1999: 113.

Fig. 4: Desenho produzido por Nadja. Fonte: BRETON, 1999: 116.

"Uma brincadeira: Diga qualquer coisa. Feche os olhos e diga uma coisa qualquer. Não importa o quê, um número, um nome" (BRETON, 1999: 71): assim Nadja sem saber, praticava com Breton princípios surrealistas da ideia-limite, do automatismo psíquico. Busca surrealista por um estado de espírito eterno, transcendendo o real, e aprofundando-o, tomando por consciência o mundo sensível, onírico; acentuando a velocidade de comunicação entre o inconsciente e a ação, manifestando dados da subjetividade dificilmente acessíveis à consciência. Nesta proposta Breton também estimulava a amiga na criação de desenhos, deixando assim seus segredos emergirem através da criação, despertando das amaras da consciência.

Essa relação se mostra visível nos desenhos da personagem Nadja: observando a figura 3, se vê uma sereia de costas (forma como Nadja se representava), segurando um pergaminho; e uma figura felina com olhos brilhantes, tendo como extensão do seu corpo uma espécie de vaso com plumas, desenho feito com traços fortes (representaria o Breton), segurando-a pela calda. Em outros desenhos reproduzidos no livro, os "retratos" de Nadja costumam estar de costa, e preso pela perna, como se seu espirito livre e nômade estivesse repassando aos seus desenhos de forma direta essa angustia e medo da conformidade em estacionar. Pois em todo livro ela é descrita como uma camaleoa: suas mudanças de cidade, casa, forma de vestir e se portar, uma constante vontade de buscar o novo.

Na Figura 4, ela utiliza de uma espécie de colagem juntando dois desenhos produzidos: uma mulher enigmática com cabelos elegantes e um olhar sombrio, tendo o espaço destinado à boca substituído\tampado pelo coração contendo o número 13; a cabeça parece se mover de dentro da mão (a mão é um forte signo pertencente a toda a narrativa de Nadja. Pois ao ver uma fonte no rio Sena, ela afirma para Breton que essa fonte é como uma mão, que arde nas aguas e junta o casal; em outro momento ela afirma que essa mão seria o próprio Breton. Reconhecendo também essa mão no quadro do De Chirico "A Angústia ou O Enigma da Fatalidade" e na obra Max Ernst "Os Homens não Saberão de nada". Sem ter uma definição única do significado deste símbolo, mas sabendo que ele estava presente nesta etapa de sua vida).

Percebo, que ao investigar a criação literária Nadja, de André Breton, alguns dos suplementos que deram alicerce aos processos de vivência e criação do Surrealismo, bebendo da fonte do Dadaísmo, devido a muitos artistas pertencentes a esse movimento entrarem no Surrealismo. Exercia seu fascínio pela histeria, publicando no jornal *La Révolution Surréaliste* uma ode a esse "estado de espirito". Presente também esse olhar profundo as ruas, como sendo uma extensão do atelier dos artistas, onde encontram pequenos objetos, que devido aos seus olhares poéticos, se tornam artísticos. E essa constante busca do inconsciente, do onírico, a fim de obter um maior automatismo seja na escrita ou no desenho Surrealista.

DESDOBRAMENTOS DA PESQUISA

Com os subsídios teóricos desta pesquisa, estimulei e desenvolvi meus conhecimentos sobre o conceito do fazer Desenho, a imagem do corpo na modernidade, Surrealismo, artistas surrealistas, alguns de seus métodos e técnicas em produção artística. Esta pesquisa acionou meu interesse pela técnica da assemblage e a linguagem do objeto, muito utiliza no surrealismo. Desse modo, acredito que essa pesquisa servirá como norte para um próximo patamar de investigação, focado na temática do Objeto Artístico.

A assemblage é um processo de criação artística, que consiste em agrupar elementos distintos a fim de formar um objeto tridimensional, em princípio "da estética da acumulação", mas mantendo algo do signo primordial do objeto. Possui

uma afinidade com a colagem, mas ganha expressão espacial devido aos seus objetos tridimensionais.

Assim, busco na história da arte moderna, com o ready-made de Duchamp. Ele ressignificou objetos escolhidos, mudando seu sentido comum e ganhando "valor" como obra de arte: *"o ready made apresenta-se como dotado de valor algo a que geralmente não se atribui valor algum"* (ARGAN, 1999: 358). A utilização desses objetos artísticos ganhou força no Dadaísmo, negando valores de estética e criação até então situados apenas nas técnicas de produção da obra; essas novas expressões do olhar na arte em liberdade de formas artísticas, persistem como influências na arte contemporânea. Ampliando o conteúdo da produção artística, chega-se na assemblage como um misto de técnicas. Tendo seu berço no modernismo europeu na confecção de objeto, torna-se necessário a compreensão da técnica da colagem para que se compreenda o processo tridimensional, que define a assemblage. Em busca do processo criativo, citarei a relação de Ernst com a arte da colagem:

> Ernst partiu dessa reunião de elementos díspares, típicas dos quadros metafísico de De Chirico, para sistematizar suas pesquisas em torno da colagem. Estimulado pelo desejo de buscar um caminho que fosse "além da pintura", ele explorou o campo das artes gráficas e da ilustração, propondo combinatórias plásticas como equivalentes da imagem poética. (MORAES, 2012: 43)

A colagem serviu de base para a imagem de aglutinação tridimensional que depois a assemblage ganharia. Para a realização de uma assemblage, podemos trabalhar com conceitos e materiais advindos de outros campos além do âmbito das artes, como história, biologia; de memórias pessoais ou coletivas, indo buscar nesse olhar para os objetos, formas simbólicas.

É possível utilizar de diferentes elementos como a pintura, escultura, objetos de afeto, sucatas, fotografias, brinquedos, pedaços de madeiras, tecido, pedras, latinhas, tintas e outros objetos para confecção das assemblages. O artista norte-americano Joseph Cornell, o exemplo, passava horas andando por lojinhas, brechós e pequenos antiquários formando uma teia mental de objetos; além de buscar várias sucatas durante suas viagens, com baixo custo garimpava quinquilharias que lhe dariam infinitas possibilidades de criações em assemblages.

Essa técnica auxilia a capacitar o olhar em ver a potencialidade das artes em pequenos detalhes do cotidiano. Assim, na assemblage podem-se juntar esses elementos até então distintos, colocar em conversa: uma peça de madeira com uma boneca desmembrada, uma sucata em diálogo com uma caixa de sapato, um livro de física em sintonia com uma flor amanhecida. Essas são umas das possibilidades infinitas que a assemblage nos dá. Para além de uma imagem "central" a assemblage também tem sua liberdade de criação no quesito suporte, moldura, podendo encaixar perfeitamente em um relicário, caixa, carapaça ou mesmo nua.

A partir de uma frase de Manoel de Barros "As coisas não querem mais ser vistas por pessoas comuns", entendo que um objeto possa ter mais do que sua simples função convencional, mas uma função simbólica; que seja pela forma que ele remete ou pelo sentido pessoal/coletivo que ele se dá.

Tenho como objetivo, por meio de autores que discutem a questão do objeto nas artes visuais, tentar fazer uma ligação com a assemblage, na criação de diferentes artistas. Nesta próxima etapa buscarei apresentar as obras, analisando-as, a fim de somar um repertório visual em minha produção pratica, enquanto estudante de Artes Visuais. Situando os elementos presentes nas assemblages de diferentes artistas, procuro elucidar as relações existentes entre as assemblages e os processos pessoais e sociais em jogo, verificando as relações existentes entre as imagens produzidas pelos artistas e a genealogia do objeto, em contexto do desenvolvimento do objeto no modernismo.

Como discussão teórica, compreender o lugar da Assemblage na modernidade é fundamental para se compreender também os processos de criação artística da arte contemporânea, permitindo uma análise que leve em conta não somente uma perspectiva da história da Arte, mas também o conceito de Objeto, Memória e Criação.

Deste modo pode-se empreender uma pesquisa que se aprofunde tanto sobre o objeto proposto como ofereça também uma nova possibilidade de interpretação da imagem artística, retirando-a de sua moldura histórica, e trazendo-a para o campo alargado dos sintomas, sobrevivências e interferências culturais e singulares, questão essa que vem sendo "apropriada" desde o Dadaísmo. Penso nesses conceitos de relações das técnicas com o olhar nas obras de artes, um olhar em que os componentes de uma assemblage separados não causem tanto impacto,

quanto na aglutinação da obra finalizada. Importa-me, nessa pesquisa, criar certos pensamentos artísticos, fazendo com que minha produção nas artes plásticas ganhe força e aprimoramento.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN, Sarane. O Surrealismo. São Paulo: Verbo S/A, 1976.

ARGAN, Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. Historia da Vida privada 5: Da Primeira Guerra a Nossos Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARTIGAS, Vilanova. “O Desenho”. In: _____. Caminhos da Arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. P.69-81.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2001.

_____. Nadja. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org). Historia do Corpo: 2. Da Revolução à Grande Guerra. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 3ª ed, 2009.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre - guerras. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

JEUDY, Henri-Pierre. O Corpo como Objeto de Arte. São Paulo: Estão Liberdade, 2002.

MORAES, Eliane Robert. O Corpo Impossível. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MORAES, Eliane Robert. Os devaneios anatômicos de Hans Bellmer. in: GREINER, Christine, Org.; AMORIM, Claudia, Org.; Leituras do sexo. São Paulo: Annablume, 2006.

MOTA, Flávio "Desenho e Emancipação". In: http://winstonsmith.free.fr/textos/desenhoE-FLM.html Acessado em 31/10/2014.

NADEAU, Maurice. Historia do Surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Marcus Vinicius Lima Quaresma

Aluno de graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), tendo participado de Bolsas de Iniciação Cientifica, na temática da imagem do corpo na modernidade. Sobe a orientação de Claudia Maria França da Silva, professora Adjunto no Instituto de Artes – IARTE/UFU.

JAN FABRE: METAMORFOSES DO CORPO/DOR UM TRAJETO METODOLÓGICO

Wallace José de Oliveira Freitas
UFRN – wallace.freitas7@gmail.com

Naira Ciotti
UFRN – nairaciotti@gmail.com

RESUMO
Em caráter de ensaio, trago à luz a exposição das minhas escolhas investigativas enquanto recente pesquisador no mestrado em artes cênicas. Mediante escolha da obra "The Power of Theatrical Madness" dirigida por Jan Fabre, discorro sobre apreensões do trabalho híbrido do diretor e discuto os resultados metodológicos sofridos. O objetivo deste texto é refletir o trajeto investigativo, os desvios que as escolhas metodológicas podem sofrer, e a metamorfose que assim como o fazer o artístico, o ato de pesquisar também sofre. Relato por fim, o desejo de entender a dor no campo das artes, levando em consideração a obra de Jan Fabre, meu corpo e minhas pesquisas. Menos do que a expressão de um conjunto de conclusões, esse ensaio é antes a enunciação de um projeto de investigação sobre as artes do corpo.

PALAVRAS-CHAVE
Jan Fabre. Dor. Corpo. Metodologia em processo. Performance

ABSTRACT
In character of an essay, I bring into light the exposure of my investigative choices as recent researcher on a master's degree program in theater. Through "The Power of Theatrical Madness", artwork directed by Jan Fabre, I wonder about apprehensions of the director's hybrid work and discuss the methodological results that came through it. The purpose of this paper is to reflect about the investigative path, deviations that methodological choices may suffer and the metamorphosis that just as artistic work, the act of searching also suffers. At the end, I report to the desire to understand the pain in the arts, taking into account the work of Jan Fabre, my body and my research. Less than the expression of a number of conclusions, this essay is rather the enunciation of a research project on the body arts.

KEYWORDS
Jan Fabre. Pain. Body. Methodology in process. Performance.

1. Introdução

Acredito que o nome "ensaio" seja o mais apropriado para esse texto que se inscreve nas linhas abaixo, sobretudo, por acreditar que o sentido das coisas é de mais fácil percepção a partir do seu *work in progress*[1] do que de seu resultado final.

[1] Conceito exposto por Renato Cohen em seu livro "Work in Progress na Cena Contemporânea" de 2006.

Utilizo desse espaço, já contaminado por vestígios deste corpo, para trazer à luz o iniciar de uma pesquisa (ou ensaio dela), as discussões que têm brotado no meu caminhar enquanto recente pesquisador e até as contradições, que delas se fazem também pilares importantes.

Peço licença para usar deste espaço de disseminação acadêmica e tentar travar uma articulação entre o científico e o artístico, não em um sentido extremamente apurado, pois estaria me portando de forma pretensiosa em achar que domino os limites de ambas as áreas. Mas, deixo aqui registrado meu desejo em exercitar essa prática tão discutida nos estudos metodológicos na área das artes, que seria a não separação entre este pesquisador que também é artista, que mistura ciência de uma forma poética, ou vive-versa.

A pretensão é falar todo o trajeto metodológico do nascer de uma pesquisa enquanto mestrando em artes cênicas, a metamorfose sofrida na pesquisa e os desejos que se tornam mais visualizáveis, conforme me deparo com os resultados, implicações e *dores*[2] referentes a isso. Incluo então, que o propósito inicial da pesquisa era discutir a obra "*The Power of Theatrical Madness*" do artista belga Jan Fabre. Obra essa escrita e mostrada em 1984, e que em 2012 é reperformada[3] com o grupo *Troubleyn.*[4]

Esse multiartista que desenvolve suas ideias desde meados dos anos 80, na qual exerce múltiplas funções em suas encenações, como coreógrafo, dramaturgo, diretor e artista plástico[5], vem sendo radicalmente desaprovado por alguns, ao mesmo tempo em que é admirado por outros.

---

[2] A dor que me refiro nesse trecho, faz relação com as inquietações naturais sofridas quando nos deparamos com problemas comuns na execução das nossas pesquisas. Por exemplo, a ausência de fontes que respondam certos questionamentos.

[3] O termo reperformance poderia ser substituído pelo termo *Reenactment*, que, os primeiros usos do termo estão relacionados a encenações de acontecimentos históricos, práticas inicialmente correntes nos Estados Unidos, que tiveram grande sucesso na segunda metade do século XX, adquirindo tais proporções que se tornaram um verdadeiro objeto de estudo a analisar e a relacionar com as artes visuais e performativas (conforme o recente estudo de Rebecca Schneider que relaciona a encenação de acontecimentos de guerra passados com a prática crescente do *reenactment* em performance (Schneider, 2011 *apud,* BOATO, 2013)

[4] *Troubleyn/Jan Fabre* é atualmente uma das mais importantes companhias da Bélgica. Para as novas edições de *"The Power of Theatrical Madness"*, Fabre fez audições não só na Antuérpia (cidade sede do grupo), mas também em Paris, Roma, Atenas e Zagreb, examinando um leque de cerca de 1400 atores, dançarinos e performers. É evidente que a qualidade dos performers atuais é nitidamente superior àquela de seus predecessores, dos quais um bom número não eram profissionais. (BOATO, 2013, p.440)

[5] Currículo completo em seu site: http://janfabre.be/

O motivo de tanta controvérsia em relação ao seu trabalho, talvez, se deva as suas escolhas estéticas, a utilização de animais em cena, ou a violência meticulosa na qual os atores se colocam no palco. Colocar à prova a sensibilidade e a ética do espectador parece ser um procedimento ao qual Fabre recorre com insistência em seus trabalhos. Por exemplo, os primeiros quinze minutos de sua obra "*Histoire des larmes"*, durante os quais os performers gritam de maneira contínua, como recém-nascidos ou, ainda, as rãs esmagadas em cena, cuja veracidade custa a ser posta em dúvida, em *Le pouvoir des folies théâtrale.*[6] *(*LARMET, 2014, p.)

Acompanhando os ensaios do grupo para a produção da obra *C'est du théâtre comme c' était à espérer et à prévoir*[7], o pesquisador Giulio Boato assinala que, em relação aos animais em cena:

> O efeito perturbador sobre o espectador é causado pela simples *presença* das aves. A copresença do homem e do animal estabelece de imediato uma relação de força: nesse caso, o animal é visto como estando à mercê do homem, aí podendo estar incluídos todos os eventuais sentimentos de culpa, aversão, cólera, tristeza. Mesmo se em cena não aconteça quase nada, o efeito sobre o espectador está garantido. (BOATO, 2013, p.450)

Indiferente das divergências de opiniões, o seu trabalho vem gerando fortes reflexões no campo das artes e descende das possibilidades (ou necessidade) do teatro poder se projetar para além do texto clássico (Aristotélico) e das separações homogêneas das linguagens artísticas, como trata Lehmann ao compartilhar suas apreensões sobre o conceito do pós-dramático.

Quando se analisa suas obras, percebe-se uma tentativa de juntar as possibilidades artísticas de cada linguagem gerando um processo de transformação dos códigos de cada área para que o resultado seja revelador, no sentido de comprovar que na contemporaneidade, o caos, a descontinuidade, a "desfronteirização", a heterogeneidade e subjetividade, contaminam violentamente as artes cênicas e se convergem.

---

[6] *The Power of Theatrical Madness*, ou traduzindo para o português – O Poder da Loucura Teatral (tradução minha).

[7] *This is* theatre *like it was to be expected and foreseen,* ou traduzindo para o português – *Este é o Teatro como era esperado e previsto (tradução minha)*.

O Diretor tem avolumado a cena contemporânea com seus trabalhos que parecem misturar as linguagens artísticas numa espécie de hibridização que, ao que parece, quando assistimos ou vemos fotos de seus trabalhos, percebemos muito mais uma espécie de aglutinação do que complementação de uma estrutura artística com outra.

Foi em 1984 que Jan Fabre ganhou destaque ao apresentar sua obra *The Power of Theatrical Madness*[8] na Bienal de Veneza - Itália. Um trabalho em que tudo que poderia ser considerado errado no teatro (em relação ao clássico), era ali permitido. Os espectadores podiam sair e voltar conforme sentissem desejo, no Hall de entrada havia um bar que permaneceu aberto durante mais de quatro horas (tempo do espetáculo), além disso, a obra trazia aspectos do renascimento europeu, das crises do teatro, num mix que ninguém conseguia definir se era performance, dança, ou teatro, carregando como pano de fundo do cenário pinturas de Michelangelo, e como trilha sonora algumas músicas de Wagner (ópera).

O espetáculo rememora o passado do próprio teatro, como se quisesse homenagear a tradição, numa tentativa de fazer o esboço de um manual, ao mesmo tempo em que irrita os espectadores (a repetição de cenas, palavras, jogos, tempo dilatado), e paradoxalmente a essa celebração, existe uma tentativa de revolucionar a prática teatral e as contaminações que tal linguagem tem/vem sofrido.

Confrontado com a emissão de imagens e sensações causadas pela obra, o público se encontra como alvo de uma quantidade inadmissível de informações: entre as longínquas reminiscências infantis do conto de Andersen (A roupa nova do Imperador[9]), a atenção ao jogo cênico das roupas invisíveis e a irritação causada pela repetição interminável da aula de história do teatro (enunciação das vanguardas históricas do teatro, compostos de data-artista-obra-lugar, dividido entre as vozes de vários atores), os espectadores sufocam em suas poltronas. (BOATO, 2013)

[8] Esta foi a primeira vez que a obra foi apresentada, no entanto, me interesso em discutir a obra que foi reencenada por Jan Fabre/Troubleyn no ano de 2012 e que continua em turnê.

[9] Famoso Conto de Hans Christian Andersen (1837), que em resumo conta a história de um imperador muito vaidoso que gostava de se exibir em público sempre de roupa nova. Um dia, dois tecelões trapaceiros vieram ao seu palácio para oferecer um novo, precioso e mágico tecido. Mágico porque era invisível aos olhos de gente simples ou de pessoas desonestas. Foram bem recebidos e conseguiram vender o tecido ao imperador, que com medo de ser considerado tolo sempre pedia a outra pessoa para verificar o andamento da confecção. Até que finalmente chegou o dia de desfilar em público com a nova roupa. Ninguém tinha coragem de dizer que o imperador estava nu, até que uma criança assim o fez. Com isso, a farsa foi descoberta e o imperador, envergonhado, não mais saiu do palácio para exibir suas novas roupas.

O artista supracitado invadiu o mundo do teatro europeu como um gladiador em um sonolento teatro de fantoches. Ainda assim, em suas obras ele insiste no palco proscênio tradicional, e a arquitetura fechada do palco, exigindo uma imensa precisão dos seus artistas, em aderência as formas clássicas de representação artística. Por exemplo, em “The Power of Theatrical Madness” os artistas se movem com intensa concentração e em ordem geométrica em uma formação precisa em frente a um pano onde são projetadas pinturas clássicas francesas e pinturas italianas renascentistas.

> O *modus operandi* do diretor (variar os detalhes das ações conservando a estrutura do espetáculo) encontra um paralelo na maneira de atuar de seus atores: a organização dos movimentos é extremamente precisa, o espaço é milimetricamente medido e cada posição assinalada no chão por um adesivo (rigorosamente preto como o palco, de modo que apenas os atores consigam vê-lo e reconhecê-lo). No entanto, essa rígida estrutura é criada especialmente para ser animada pela personalidade do ator, pela sua inventividade e sua vitalidade. (BOATO, 2013, p.442)

Pode se dizer então, que a gênese de seu trabalho consiste nessa meticulosidade desconcertante, precisa e violenta em uma forma rígida, com pretensões de resgatar formas clássicas artísticas no intuito de desconstruí-las. Digo isso, pois a coreografia que a bailarina Annamirl van der Pluijm desenvolveu para “The Power of Theatrical Madness” baseou-se em alguns passos de balé clássico, na qual ela dança Adágio durante 13 minutos, de costas para o público em uma referência a desconstrução do balé que Fabre outrora havia aprendido com George Balanchine, em Nova York.

Diante da escolha da obra, e da busca incansável por fontes que multipliquem meu entender e sentir tal trabalho artístico, me interesso aqui, por descrever o que suscitou dessa busca recente, os caminhos que vão se mostrando mais palpáveis diante de decisões frente ao meu objeto de estudo e o desdobrar, que muito mais importante que mostrar um resultado, me colocam em confrontação direta com aquilo que almejo alcançar e quais dificuldades encontro nisso.

2. Resultados da primeira escolha metodológica

A proposta inicial, conforme sinalizo no início do texto, era de analisar criticamente a obra “The Power of Theatrical Madness” do grupo Troubleyn dirigida

por Jan Fabre. Nesse sentido, entro numa busca aprofundada sobre materiais escritos, fotografados, filmados e qualquer fonte que me fizesse chegar mais perto do trabalho, pois a sede do grupo fica em Antuérpia na Bélgica e a maioria das apresentações ocorrem no perímetro europeu.

Em confrontação com as necessidades, procuro pelos mais diversos canais na intenção de me apropriar de materiais sobre o artista-obra, e me deparo com alguns problemas: ausência de vídeos na íntegra, da obra; inexistência de livros em português e ainda escassez de artigos de produção nacional que tratem do assunto (encontrei três, dois foram traduções de pesquisadores da França e apenas um foi de uma brasileira); o não envio/frete de livros que falam diretamente dos trabalhos de Jan Fabre para o Brasil.

Foram quase três meses em busca de fontes, mesmo que "parciais" ou imprecisas, para conseguir compor alguma ideia sobre a pesquisa, e assim, foi possível reunir algum material sobre os trabalhos de Jan Fabre e perceber quais confluências minha pesquisa iria tomar diante dos materiais que se apresentaram a mim.

No intuito de melhor sistematizar a minha apreensão de materiais e como organizar isso de modo a poder construir uma crítica, utilizei como base inicial a ideia de crítica genética, proposta por Cecília Salles, levando em consideração o que ela delimita enquanto "dossiê genético":

> A preparação do dossiê para uma futura análise do processo exige uma metodologia de trabalho inicial comum a outras pesquisas que lidam com esse tipo de documentação. Estamos nos referindo a uma série de operações necessárias para estabelecer o dossiê a ser estudado. Essas etapas são indispensáveis para dar aos documentos da obra o estatuto de objeto científico, pronto para ser descrito e analisado. (SALLES, 2008, p. 32)

Partindo dessa ideia de "recuperação" de materiais que auxiliem no entendimento dos mecanismos de criação de uma obra artística e diante das várias problemáticas que citei anteriormente, me vejo na necessidade de entrar em contato diretamente com o grupo/artistas da obra. Através de um e-mail enviado, com a sensação de possivelmente não obter nenhuma resposta, sinalizo para o grupo meu interesse em efetuar algum tipo de relação ou troca que torne tanto minha pesquisa,

quanto a disseminação de informações sobre o trabalho artístico do grupo mais respaldado.

Enquanto a resposta parecia não ser devolvida (e isso *doía*), utilizei o mesmo caminho para entrar em contato com outros pesquisadores que discutiam corpo, pós-modernidade, performance e o próprio Jan Fabre. Esse tempo de ausência de respostas do grupo (quase dois meses) foi importante e esclarecedor, pois resolvi fazer do tempo de espera (ou de nunca retorno), outras ramificações em minha pesquisa e seguir por caminhos que iam se apresentando conforme ia trocando e-mails com vários pesquisadores. Ou ainda, metamorfoses que são inerentes tanto aos processos artísticos, quanto as pesquisas que realizamos.

Além disso, a experiência comprovou que a utilização dos meios de comunicação digital podem ser ferramentas poderosíssimas para diálogos com pesquisadores/artistas que se encontram no outro lado do hemisfério, estreitando laços e trocas que podem ser de uma contribuição extensa para uma pesquisa.

Já havia, desde o envio da mensagem, intuído que o Troubleyn não iria me responder, mas após uns dois meses, o grupo entra em contato. Após a comunicação inicial, informo todas as limitações que havia encontrado até o momento para entrar em contato direto com a obra artística a que me refiro sempre (ausência de vídeos na íntegra, textos e livros que fossem enviados para o Brasil, fotos, entre outros), e que para dar continuidade as minhas pretensões investigativas eu necessitaria de um acervo maior de informações.

Houve a troca de e-mails com Miet Martens (Coordenador Artístico do Troubleyn), que foi bastante prestativo, me informando as limitações do grupo para uma partilha maior de informações[10], mas que iria me enviar um material que ele possuía e que posteriormente entraria em contato. Diante dos e-mails trocados e como resultado dessa primeira comunicação, o grupo me enviou: o vídeo completo da obra “The Power of Theatrical Madness” (4 horas e 30 minutos); o livro “Corpus Jan Fabre” escrito pelo crítico e Professor Universitário Luk Van den Dries que sempre acompanha os trabalhos do grupo Troubleyn; e mais dois trabalhos na íntegra em formato de vídeo.

[10] As atividades na sede andavam bastante movimentadas devido à produção da obra “MOUNT OLYMPUS”- *To glorify the cult of tragedy, a 24 hour performance*. Conforme sinalizado em inglês, uma performance com duração de 24 horas que glorifica o culto a tragédia (Grega), tendo sua estreia mundial no dia 27/28 de Junho em Berlim- Alemanha.

Confesso que me senti bastante contemplado com a resposta (mesmo que tardia) e envio de material do grupo, como consequência, outras inquietações surgiram, e isso se tornou decisivo para estabelecer melhor os caminhos que almejava percorrer, começando pelo entendimento da própria crítica genética, conforme assinala Cecília Salles:

> A Crítica Genética não tem acesso a todo o processo de criação – não temos o ato criador nas mãos-, mas apenas a alguns de seus índices, pode-se afirmar, com certa segurança, que vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-la melhor. (SALLES, 2008, p.26)

Compreendi que sendo detentor do resultado da obra em vídeo, não seria ainda possível perceber os "meandros" da obra, e que a crítica que a Cecília tanto fala, se preocupa em entender o processo e não sua finalização, e é a partir do processo de criação da obra e tudo que deriva disso (rubrica do ator, um pincel adaptado, influência detectada), ou seja, os detalhes que são deixados enquanto vestígios e que são importantes tanto para o artista quanto para o pesquisador, que interessam para a construção de uma crítica genética fundamentada.

Além disso, conforme informo que houve um hiato (*dor* da espera) entre aguardar alguma resposta do grupo e procurar nesse tempo de ausência, diálogos com outros pesquisadores, tal espaçamento propiciou a germinação de novos objetivos, e minha pesquisa acabou sendo colocada em um outro lugar, parecendo agora, sendo detentor do vídeo, que o mesmo acabou se tornando mais um componente (importante) para compor as pretensões de minha pesquisa, e não o centro dos meus objetivos.

Na sensação de ter dado um passo à frente, agora em domínio da obra, me senti um pouco perdido. Entendendo que às vezes é importante voltar um pouco para as primeiras intenções da pesquisa e procurar nelas alguma resposta para autenticar as escolhas que agora se apresentam em retorno as minhas apreensões, retorno novamente para as questões iniciais que foram propulsoras para desejar estudar a obra do artista já citado. Me dou conta, então, que a escolha pelo artista/obra estava muito mais interessada em discutir a *metamorfose* do corpo em cena, e a relação que isso traça com a *dor*. Ou seja, de alguma forma entender

melhor a obra do artista, e a partir disso, encontrar relação com a dor, e/ou exposição disso em cena, ou ainda, como isso afeta o púbico.

Além dessa necessidade de desvio metodológico que minha pesquisa sofreu, no sentido de não ser mais interesse mestre discursar unicamente sobre a obra enquanto resultado, a partir de um vídeo, entro em indagação profunda sobre: como vou falar de dor/corpo[11] (interesse esse que se consolida na pesquisa) sem estar assistindo/sentindo de perto? Seria esse material suficiente para consolidar um bom estudo sobre temas tão profundos? Essas perguntas me levaram a colocar meu projeto em outro lugar, um lugar cheio de questões que foram levantadas quando comecei a entender/assistir o trabalho de Jan Fabre, sobretudo o corpo que se coloca em cena. Me deparo então com Schechner e sua explicação sobre Multiplex Code:

> O *multiplex code* é o resultado de uma emissão multimídica (drama, vídeo, imagens, sons etc), que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional. Nesse sentido, qualquer descrição de *performance* fica muito mais distante da sensação de assisti-las, reportando-se, geralmente, essa descrição ao relato dos "fatos" acontecidos (SCHECHNER, 1978 *apud* COHEN, 2006, p.30)[12]

Diante desse pequeno fragmento colhido no livro do Cohen, percebo uma barreira, pois, estando distante da obra, a possibilidade de sentir um trabalho tão cheio de emissões sensórias, na tentativa de compreender as provocações suscitadas pela encenação através de um vídeo, se tornou tarefa questionadora.

À medida que vamos nos aprofundando e vamos cavando/caçando maneiras de entender o que se pretende “desvelar”, mais perguntas vão surgindo, e creio que essas perguntas são as coisas mais preciosas que a pesquisa detém. A *crise*, a *dor* da ausência de respostas (ou resposta de e-mails), a *inquietação*, a contradição, o se perder e até mesmo o *desespero*, são partes importantíssimas na busca de questões e soluções para objetivos que almejam ser alcançados enquanto investigação.

[11] A utilização do termo “dor/corpo” se faz presente em todo meu texto, pois entendo dor como indissociável do corpo, e falar de uma é inevitavelmente estar se referindo à outra.
[12] Citação também contida no livro “Performance como Linguagem” do Renato Cohen de 2002.

Percebo que a readaptação dos meus objetivos se tornou iminente e meus anseios partiram para um caminho *doloroso* e ao mesmo tempo necessário. Obviamente que tudo que foi colhido e apreendido com tanta *dor* e espera do grupo do Jan Fabre não será descartado, mas agora, ganha outro sentido de utilização. Não me desvinculo das obras de Jan Fabre nem do intuito de entender seu trabalho enquanto linguagem híbrida e todas as questões estéticas que o mesmo suscita (essas impressões já corroboram com minha pesquisa e com meu fazer artístico), no entanto, um grito de dentro ecoa pedindo debruçamentos sobre questões que me permeiam tanto enquanto sujeito, como enquanto artista. É necessário metamorfosear a pesquisa, colocar ela nos desejos e deixar a mesma alçar voo.

3. Deslocamentos/readaptações

Em suma, essa pesquisa procura desenvolver reflexões no campo das artes sobre as possibilidades já evidenciadas, do teatro poder se contaminar e dialogar com as diversas linguagens artísticas. Discussão essa que nunca se esgota enquanto objeto de reflexão. Seguindo para caminhos mais específicos enquanto objetivos, a intenção é entender o corpo e suas manifestações/metamorfoses enquanto objeto que é infringido pelo fazer artístico.

Nesse sentido, busca-se a compreensão do conceito de dor/corpo (os coloco juntos, pois entendo que a dor é parcela inteira e inerente ao corpo), a partir de todo o material apreendido do grupo Troubleyn do Jan Fabre, bem como a experiência que tenho vivenciado enquanto performer em um processo na qual sou acometido atualmente, e que posteriormente discutirei de forma mais verticalizada na construção de um outro escrito.

A intenção maior é entender a dor no campo das artes contemporâneas, levando em consideração meu corpo e minhas pesquisas (Jan Fabre; a performance que atuo; conceitos discutidos sobre *dor*; etc.). Obviamente que não objetivo finalizar conceitos gerais e ampliados sobre a *dor*, ou fecundar verdades sobre tal tema que se porta tão singular, subjetivo, ambíguo e até *perturbador*. Quero da parcela sentida na carne tirar uma partilha, uma noção da relação da *dor* com o fazer artístico e quais proporções isso toma no corpo, não generalizando, mas trazendo uma discussão que acho tão pertinente quanto falar de vida e morte.

Pensando então, num caminho metodológico para auxiliar o deslocamento sofrido pela/na pesquisa, coloco essa pesquisa em duas frentes: prática e teórica. Prática, pois, a primeira questão que brota em minhas sinapses, é: como vou discutir algo como dor/corpo sem sentir e estando tão distanciado disso?

Pensando nisso, e estando inserido em um processo de encenação performática, não poderia separar isso de tal discussão, pois sempre esteve lá (a *dor*), rasgando o corpo no momento de criação. Sendo assim, não nego minhas próprias experiências criativo artísticas, pelo contrário, exacerbo as relação que isso tem com minha investigação a partir das minhas partilhas e construções cênicas.

A busca bibliográfica se torna parte fundamental nessa pesquisa. Primeiro, pois a investigação surge entrelaçada na busca de fontes que expliquem ou mostrem os trabalhos de Jan Fabre, segundo, por estar tratando de temas complexos como os conceitos de dor/corpo. E ainda por ter convicção de que o respaldo teórico auxilia numa espécie de confiabilidade da pesquisa e autentica algumas descobertas surgidas das *inquietações* do pesquisar.

Além disso, a utilização de um diário de bordo no processo de encenação se faz ferramenta constante para poder olhar mais adiante e assimilar melhor o que meu corpo vem operacionalizando. A intenção, pois, será juntar o material colhido e o que suscitou dele (dos diários de bordo), a observância das obras de Jan Fabre e a relação estabelecida com autores que discutem arte contemporânea e os outros que falam sobre o conceito de *dor* nos diversos patamares (por exemplo, a biomedicina, psicologia, antropologia).

4. Metamorfose

É verificável que nos *debatemos* cotidianamente e nos *contorcemos* por respostas ao mesmo tempo em que consolidamos nossos corpos nesse meio “multiplex” em que estamos inseridos. E é essa idéia de corpo que permeia meu desejo de escrever esse ensaio, corpo esse que se mostra interessado em escrever sobre ele mesmo, corpo que não está longe, que não foi separado de mim, pois eu já me constituo como corpo.

Creio que nunca se falou tanto em corpo: corporeidade, corpo enquanto objeto de arte, abjeto, corpo erótico, corpo manipulado, corpo *rasgado/cortado*,

corpo sem órgãos e coloca-se em questão inclusive o que é presença e virtualidade do corpo, dado que as condições atuais organizam discussões sobre o que é real ou não em questão de presentificação (o virtual embaralha muitas ideias relacionadas ao que se define enquanto realidade).

Meu desejo não é descrever esses corpos que cito, até porque esse ensaio perderia sua característica e tomaria um caminho enciclopédico. O intuito é incorrer sobre dor/corpo nas artes cênicas, mas precisamente nos domínios da performance, na qual o corpo sempre foi o núcleo fortalizante e pauta das discussões, ou caminho na qual as discussões escorrem, o corpo, esse que não precisa mais ser negado e sim exacerbado com todas as potencialidades discursivas/reflexivas/sensitivas que dele se apoiam.

Nesse pensamento compartilho da idéia de Michel Serres que em seu livro "Hominescência" de 2003, discute que toda criação humana (sobretudo na contemporaneidade – observação minha) é uma tecelagem de múltiplus fios que fazem do nosso corpo, do corpo humano, este corpo que permanentemente construímos e reconstruímos, um arlequim cujo fato se confunde com a pele numa mestiçagem do híbrido e do efêmero e numa bricolagem de gestos, sentidos, *dores*, paixões e sorrisos num fluxo eterno do eu e do outro ou do eu com o outro e com os outros.

É importante perceber que a história do novo Teatro, como designada por Lehmann, pode ser lida como uma história da tentativa de mostrar o corpo como forma bela e ao mesmo tempo a proveniência de sua beleza ideal a partir da *violência* da disciplina (disciplina e beleza, aspectos evidentes nas obras de Jan Fabre), portanto não abolir a ilusão do teatro, mas torná-la visível. O corpo enquanto dispositivo potente de discussão e que sofre no ato de sua "operacionalização" cênica as confluências de tudo que está dentro e fora, agora mais do que nunca se mostra como efêmero, vitima das limitações de sua própria fisiologia, influenciado pelos dispositivos tecnológicos (nesse sentido o corpo ganha novas dimensões), marcado por influências culturais que o manipulam como objeto, o corpo que se deseja ideal e que se torna objeto corriqueiro de obras performáticas que discutem esse corpo que parece estar se despedindo de si mesmo.

Deve-se assumir que falar de corpo é falar do mundo, é falar do tudo, esse tudo que nos cerca. O corpo é nossa existência, é onde se marca e demarca nossos vestígios existências, não temos corpos, somos corpos, e sendo assim, o corpo como instrumento e veículo da criação cênica, como sujeito e simultaneamente material e objeto de manifesto ao serviço da arte, é assumido não como barro de uma estátua (ou um ator fantoche), que não sente as *incisões* que nele são feitas, mas no *sofrimento* e na *dor* em que não há distância nem diferença entre performance e sentimento, porque é o real sentimento da *dor* que nesses trabalhos artísticos é posto em cena.[13]

Começo a compreender que muitos trabalhos, sobretudo performáticos (mas não só eles), procuram exacerbar as limitações do corpo, e que trazer isso para a cena é chegar mais próximo de nossa realidade efêmera, é discutir o que é vida e morte, é usar da *dor* como autenticação de um corpo que respira e *sofre*. O corpo que se *exaure* em cena deixando ao redor uma poça de suor, confirmando e presença orgânica e "*falha"* (no sentido de não ser eterno) de um corpo.

O corpo que deixa de ser máquina, como anunciava Descartes, e passa a apresentar seus mecanismos naturais enquanto corpo que sangra, urina, goza. Numa época onde a manipulação do corpo, mobilização de órgãos e transformação de traços se torna característica predominante da sociedade, utilizar da *dor* e das *limitações* do corpo para confrontar os novos ideais estabelecidos, para mim, é o caminho mais palpável para se discutir esse corpo que é infringido pelo fazer artístico e que sente dor.

> Nesse sentido, como entender que uma dor profunda possa dar lugar não ao estupor, mas a um ato imaginário que se concretiza em obra? Como pensar o paradoxo do artista que se consome na dor ao mesmo tempo em que se consagra a combater a demissão simbólica que o envolve? Afinal, como é possível a inscrição poética da dor? Como conceber essa possibilidade num campo como o da arte, associado à comunicação e ao prazer? (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 264)

São esses questionamentos que se lançam em meus processos neurais, e que resgatam o interesse em ter modificado o caminho da minha pesquisa. Ciente que o desvio de minha investigação em si, já seja um caminho

[13] Refiro-me a trabalhos que priorizam a experiência real em cena. Por exemplo, os "body art", e tantos outros trabalhos que não se pautam em causar a sensação de ilusão, muito pelo contrário, é posto em cena tudo que é sentido e não omitido.

doloroso, não só pelo tema, mas por considerar que "qualquer dor, até mesmo a mais modesta, leva à metamorfose, projeta numa dimensão inédita da existência, abre no homem uma reviravolta no modo habitual de sua relação com os outros e com o mundo" (Le Breton[14], 2013, p.27). A sensação que se instaura agora é que, estudar dor/corpo é entrar em um campo que gera mais perguntas que respostas, e nesse sentido me encolho em um lugar de inquietações na busca de brechas que tragam luz para esse tracejo metodológico.

Começo a entender, sobretudo, baseado em nossas escolhas artístico estéticas que as pesquisas que realizamos, sejam no âmbito puramente artístico (e nesse sentido, não o desmereço, apenas sinalizo que a intenção mais profunda é a experiência e não sua modulação enquanto objeto acadêmico), sejam no âmbito artístico acadêmico (designação que achei mais contundente para justificar o pesquisar do artista dentro de Instituições de ensino), estejam desassociadas de nossas vidas e tudo que a permeia, e nesse sentido trago a minha pesquisa para minhas *inquietações*, ciente de suas contribuições em alguma instância de partilha.

O que posso esclarecer neste momento, é que, menos do que a expressão de um conjunto de conclusões, esse ensaio é antes a enunciação de um projeto de investigação sobre as artes do corpo, em especial a performance, e que se pretende desenvolver ao longo de dois anos. Como projeto, está em crescimento e o patamar de reflexão em que se situa neste momento é tão provisório quão efêmeras são as estratégias das artes sobre as quais se pretende trabalhar. Conforme sinalizo sempre, o desejo que se instaura aqui é de mostrar um caminho, um processo, um corpo em mutação e uma pesquisa que pulsa no meio dessa metamorfose.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, João Maria. A dor, as suas encenações e o processo criativo. Sinais (2004).

_____. As artes do corpo e o corpo como arte. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

BATTCOCK, G.; NICKAS, R. *The Art of performance: a critical anthology*. Plume, 1984.

BOATO, Giulio et al. Genética de um Reenactment em Jan Fabre. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 3, n. 2, p. 425-446, 2013.

CIOTTI, Naira. Um e mil. Memória ABRACE, v. 1, p. 31, 2009.

[14] O trecho citado encontra-se no livro – Antropologia da Dor, do ano de 2013.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato. Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COURBIN, A.; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, G. História do corpo. (2008).

DE ALMEIDA, Joana Doria. Jan Fabre e a construção de um teatro híbrido. Sala Preta, v. 7, p. 167-170, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57331>. Acesso em: 12 mar. 2015.

FABRE, Jan. Antología de obras teatrales / Jan Fabre – Santiago : RIL editores, Universidad Finis Terrae, 2007.

FRAYZE-PEREIRA, João A. Arte, Dor– Inquietudes entre Estética e Psicanálise. Ateliê Editorial, 2005.

GLUSBERG, J. A arte da performance. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. A arte da performance: do futurismo ao presente.Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LARMET, Chloé. A tragédia de uma amizade. O Percevejo Online, v. 6, n. 2, 2014. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/4995>. Acesso em: 25 mai. 2015.

NOVAES, Joana de Vilhena. O corpo pós-humano: notas sobre arte, tecnologia e práticas corporais contemporâneas. Revista Trivium. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida (UVA), 2010. Disponível em: <http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-ii/artigos-tematicos/3-corpo-pos-humano-notas-sobre-arte-tecnologia-praticas-corporais-contemporaneas.pdf.>. Acesso em: 09 abr. 2015.

LE BRETON, David. Antropologia da dor. São Paulo: FAP-UNIFESP (2013).

LE BRETON, David. Adeus ao corpo. Papirus Editora, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. Ed. Cosac Naify. São Paulo. 2007.

SALLES, Cecilia Almeida. Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SCHECHNER, Richard. Performance e Antropologia. Mauad Editora Ltda, 2012.

SERRES, Michel; FEIO, Luís M. Couceiro. Hominescência. 2003.

TELLES, N. Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

VAN DEN DRIES, Luk. Corpus Jan Fabre. Gand: L'Arche, 2005.

Wallace José de Oliveira Freitas

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Graduando em Licenciatura em Teatro na UFRN (conclusão 2015.2). Bacharel em Enfermagem (2011.1) pela UNIFACEX – Natal-RN. Brasil

Naira Neide Ciotti

Orientadora e Professora Doutora do Departamento de Artes da UFRN.

CORPO PRECÁRIO

Renata Kely da Silva
Doutoranda IA/UNESP – renalemes.silva@gmail.com

RESUMO
O artigo proposto visa apresentar a noção do precário, na perspectiva de construções corpóreas, que vislumbrem uma política de corpo, a partir do conceito de devir-minoria, segundo Deleuze, a fim de problematizar a referência-padrão "homem-adulto-branco-cristão-civilizado". Tal noção dar-se-á pela percepção de experiências inscritas nos corpos, levando em conta os processos de identificação e cuidado de si, como possíveis espaços de produção de diferenças. O texto abordará algumas práticas e discursos produzidos nos espaços educacionais institucionalizados que intersectam arte e educação.

PALAVRAS-CHAVE
Precário. Padrão. Corpo. Minoria. Biopolítica.

SUMMARY
The proposed article presents the notion of precarious in view of tangible fixed buildings, that envisage a body politics, from the concept of becoming-minority, according to Deleuze, in order to discuss the reference standard "man-adult-white-Christian-civilized". This notion will give the perception of experiences enrolled in the bodies, taking into account the processes of identification and self care as possible differences industrial facilities. The text will address some practices and discourses produced in institutionalized educational spaces that intersect art and education.

KEYWORDS
Slum. Pattern. Body. Minority. Biopolitics.

Corpo-empreendedor

De novo o corpo. Esse lugar de conflito permanente, no qual produzimos nossa existência inacabada e tortuosa, e com o qual percebemos a insuportável finitude de tal existência. Suportar um corpo que sofre, que adoece, que se enclausura, que se despe, que se enrijece. Suportar existir neste lugar-corpo sem suportes. Carregar marcas, quando o imperativo é apagá-las; e, entre tantos imperativos, fazer tudo funcionar com eficiência e destreza; fazer do corpo finito o gestor de uma vida inalcançável, até que a morte encerre por fim todos os movimentos insistentes. Tanto se diz do corpo – matéria evidente da biopolítica – tanto se tem procurado nomeá-lo, permitindo-lhe alcançar um lugar privilegiado de embate e visibilidade, que falar do que sobra deste corpo, intento que segue este argumento, se constitui numa arriscada tarefa, pois o mais possível é que alcancemos apenas uns poucos vestígios daquilo que chamarei *corpo precário*.

Convocarei para tanto o conceito de corpo dócil de Michel Foucault (2004), investido mais especificamente naquilo que o autor denominou “sociedade disciplinar” e que desdobrou-se na atual “sociedade de segurança” ou “sociedade de controle” (Deleuze), sob novas e diferentes formas. Os estudos amplamente conhecidos de Foucault, que sugerem a produção de corpos dóceis, auxiliam na compreensão de um processo social que gerou, em termos atuais, o corpo-empreendedor, este que se refere a captura e exigência que a economia de um modo absolutamente devastador faz do corpo.

É por meio desta perspectiva que traço uma aposta que investe na precariedade do corpo, como modo de resistência à incansável apreensão capitalística. Neste sentido é necessário interrogar: que operadores produzem o corpo-empreendedor e como este corpo assume formas coincidentes nos processos de identificação corpóreas que envolvem etnia, gênero e classe? Como fazer consistir um corpo que decide sobre si, tendo em vista constituir-se como sobra de uma dada normatividade, esta que tem como projeto de corpo a perfeição (imortalidade, eterna juventude, força, flexibilidade, agilidade e destreza)? Como escapar a normativa homem-adulto-branco-cristão-civilizado, fazendo consistir um fora ao corpo-empreendedor?

A aposta deste argumento investe na sobra. Uma sobra que assumiria como política a condição de um corpo que é ao mesmo tempo feitura dos processos de dominação, mas, como o resto incabível, a superação deles. A captura de uma biopolítica sobre o corpo, cada vez mais ampla e sutil, sugere que o indivíduo seja um *investidor* de si mesmo, exigindo desse corpo uma matéria apta a ser reconhecida e aceita por suas habilidades e capacidades. Em tratando-se de corpo, corpos dóceis, virtualmente modelados e aprimorados, segundo o modo de vida capitalista, tais habilidades e capacidades são requisitadas nos discursos que vão desde a produção do conhecimento, passando pelos modelos de beleza, saúde e economia. A cultura do corpo-empreendedor impõe aos corpos uma espécie de “autonomia” artificializada que culmina consequentemente no lucro. Quanto mais se investe em um corpo saudável, belo e conhecedor, mais este se constitui como objeto do capital. Assim, o corpo torna-se uma fonte inesgotável de lucro na economia do capital humano.

Todos os corpos servem a cultura do corpo-empreendedor? Em que medida os processos de identificação que o corpo atravessa suas marcas, sua história ou sua própria precariedade podem atuar como uma política de dissidência a esta cultura? É importante frisar que os processos de identificação do corpo que envolvem etnia, gênero e classe social, abordados neste argumento, não serão analisados separadamente do próprio processo de construção de corpo. São compreendidos aqui como categorias socioculturais indissociáveis das produções corpóreas, portanto, sujeitos à docilização, sujeição e dominação no tocante à lógica do capital. Neste sentindo, partindo da premissa de que todo corpo é produzido, que não há nele uma natureza essencial e que, se pensarmos nos processos ocidentalizantes de corpo e sua apreensão como humano do capital, perceberemos também que muitas formações identitárias contribuem para a multiplicação desta lógica, tendo como foco primeiro o corpo, as questões de gênero, etnia e classe social perfazem um circuito complexo em torno da objetificação corpórea, tanto no sentido da comunidade quanto do indivíduo. Estas categorias, ao mesmo tempo que delimitam uma produção específica de corpo, paradoxalmente criam um espaço de fricção política capaz de deslocar práticas e condições impingidas a esses corpos. A questão colocada dar-se-á, portanto, no sentido de perceber o que interessa nesses deslocamentos como política *anticorpo-empreendedor*. O que se desloca? A serviço do que se desloca? Que representações e tipos de corpos se elaboram nesses processos? Não intento aqui aprofundar os aspectos específicos que envolvem cada uma destas categorias, mas perceber como a partir do embate político que tem se travado em torno delas – onde o corpo é o principal espaço de conflito – se é possível afirmar a precariedade do corpo, como modo de existência não empreendedora.

Sobre o precário

O corpo precário seria o corpo que não é estável, ou permanente, um tanto incerto, duvidoso ou frágil, que não se presta a conformação de um modelo, mas é a manufatura de suas sobras. O precário seria ainda o que não adere a uma totalidade, afirmando uma existência de ultrapassagens quanto a normatividade. Tal precariedade, neste sentido, constitui uma política de corpo pela qual é necessário assumir a vulnerabilidade do corpo, como realidade própria dos corpos. Em tempos

onde os atributos de competência, força e beleza exigem corpos cada vez mais treinados, disciplinados e estandardizados a noção de precário, aqui sugerida, aposta no olhar inverso; na apreensão do que sobrou e do que não se encaixa.

A problemática em afirmar como o *"não fazer parte"* pode ser justamente aquilo que possibilitará a construção de si, torna-se questão central deste argumento. O devir-minoria (Deleuze) atua como a possibilidade de esvaziamento das noções de corpo que, construídas social e culturalmente, perfazem ciclos identitários com os quais todos os demais processos de identificação se relacionam. Foi ao falar sobre a noção de esquerda que Deleuze afirmou o sentido de devir-minoria, justamente na direção de indicar uma cisma ao padrão predominante:

> (…) ser de esquerda é ser, ou melhor, é devir-minoria, pois é sempre uma questão de devir. Não parar de devir-minoritário. A esquerda nunca é maioria (…) Portanto, irá obter a maioria aquele que, em determinado momento, realizar este padrão. Ou seja, a imagem sensata do homem adulto, macho, cidadão. Mas posso dizer que a maioria nunca é ninguém. É um padrão vazio. Só que muitas pessoas se reconhecem neste padrão vazio. Mas, em si, o padrão é vazio. O homem macho, etc. As mulheres vão contar e intervir nesta maioria ou em minorias secundárias a partir de seu grupo relacionado a este padrão. Mas, ao lado disso, o que há? Há todos os devires que são minoria. As mulheres não adquiriram o ser mulher por natureza. Elas têm um devir-mulher. Se elas têm um devir mulher, os homens também o têm. Falamos do devir-animal. As crianças também têm um devir criança. Não são crianças por natureza. Todos os devires são minoritários. (DELEUZE, 1988, p.41)

Convoco esta noção sugerida por Deleuze, interessando-me pelo reconhecimento do vazio; pela possibilidade de esvaziamento do padrão. Porque a economia do corpo-empreendedor opera, justamente, no preenchimento incessante desse padrão. Como consequência, a construção das "minorias identitárias" torna-se efeito do padrão, efeito de uma economia que não cessa de capturar e fabricar corpos. Devir-minoria, no entanto, não compreende nem o padrão, nem uma relação com o padrão. Se o padrão é vazio, o corpo em devir-minoria abandona-o.

O precário seria, neste sentido, convocar o abandono, como modo de produzir corpos inapreensíveis. Uma não adesão do corpo às exigências sociais dominantes, e uma possível desagregação da noção de corpo aos estados de completude, força e destreza. Portanto, minoria e precariedade tornam-se atributos de corpos, e não uma definição de corpo. Ao afirmar-se como identidade, quer

minoritária ou não, o corpo já convoca o padrão, pois toda identidade define-se a partir do padrão. Os corpos precários evocam a precariedade para relegar o padrão ao seu próprio vazio.

O precário se faz consistir nos espaços do corpo que estariam fora do domínio normativo. O precário supõe o que não se entrou na macropolítica dos adestramentos e controles, embora nascido destes processos. Neste sentido, a noção de domínio, aqui, aplica-se justamente a impossibilidade de domínio, ao revés de um domínio, porque engendrado nos processos de dominação. A sexualidade, experiência intrinsecamente vinculada ao próprio nascimento do sujeito/corpo, é um dos aspectos produzido nesses processos:

> (…) o sexo é um meio de acesso tanto à vida do corpo quanto à vida da espécie; isto é, ele oferece um meio de regulação tanto dos corpos individuais, quanto do comportamento da população (o corpo político) como um todo. (FOUCAULT apud WEEKS, 2013, p. 51)

A identidade e a sexualidade agenciam a produção de corpo, investindo dispositivos que capturam a experiência corpórea. Neste processo, o corpo persegue um território comum onde virilidade, saúde, beleza e força constituem matérias fundantes, sem as quais o corpo que se quer integrar ao social não subsiste senão como elemento de exclusão. Portanto, é de um certo “corpo” que se trata o precário. É importante ressaltar que a precariedade desse corpo está lá, mas também é construída como política que oportunamente se territorializa ou desterritorializa, num movimento constante a fim de não coincidir ao corpo-empreendedor. Paul Gilroy debate amplamente o discurso da produção da raça, identificando corpos que ao afirmarem suas identidades e diferenças coincidem imediatamente ao espetáculo da cultura de mercado.

> A nova companhia (Spike Lee/Spike DDB) lançou um *imprimatur* especial respeitável com base na percepção de que agora o consumidor urbano americano estabelece os padrões *planetários* para a comercialização e uso de alguns produtos altamente lucrativos. Isto mostra que a indústria cultural está preparada para fazer investimentos substanciais na negritude, desde que ela permita uma leitura ou tradução costumeira e amigável, doméstica e comercializável do vernáculo obstinado que já não pode mais ser chamado de contra-cultura. (GILROY, 2007, p. 288)

Para Gilroy a defesa da raça e da identidade está diretamente ligada a produção de um mercado que tem no corpo o seu maior aliado. O corpo do negro e o apelo a força e virilidade investido pelo marketing esportivo americano, e outras tantas formas de apreensão globalizante da negritude, evidenciam o interessado discurso que promove mais uma vez um corpo-empreendedor. A matéria precária, no entanto, se daria no espaço do erro, da fragilidade e da desterritorialização. Desterritorializar, no sentido de escapar a tal apreensão. Desejo por ser nenhum:

> O meu problema não é falta de algo, é de excesso. Tenho um cansaço por carregar nos ombros o peso da predestinação que não escolhi. Muito nome, muita identidade, muito significado, muita história mal contada sobre este corpo surrado de tanta esquina (…) Nossa senhora dos desvalidos, desesperadamente eu quero ser nenhum. (LUIZ ANTONIO BATISTA. “Oração de um nenhum a Nsra. dos desvalidos”)

O precário é devir-minoria, mas não somente, localiza-se também na falência do projeto de corpo, que deveria corresponder ao avanço tecnológico, ao aumento da média de vida no mundo, e a ampliação das comunicações em rede (corpo virtual), ou seja, ao projeto de globalização do modo de vida capitalista. Percebe-se, no entanto, que pelas frestas de tais matérias e projetos outros corpos manejam sobras, desinteresses e menoridades. Trata-se de dissidentes. Corpos divergentes que revelam inscrições no gesto frágil, na fala gaga, nos trajes fora de moda, na flacidez das sobras. Corpos que em descompassos sociais trabalham com sua própria matéria de exclusão.

Sobre estes corpos é necessário lançar luz. Visibilidade que se dá como política de corpo e que atua no flagrante das corporeidades subsumidas nos discursos que diariamente produzem imaginários de corpos perfeitos, domesticados e consumidos. Dar visibilidade porque o visível é uma importante ferramenta do discurso sobre o corpo. Dar a ver a precariedade do corpo como modo de existência. Uma precariedade cambiante, pois recusa caber nos modelos de gênero, etnia e classe. Este câmbio, no entanto, permite afirmar uma política, justamente, por integrar o corpo num processo no qual é possível deslocar categorias, negá-las, afirmá-las ou simplesmente abandoná-las:

> Recusamos a ideia freudiana do homem condicionado por seu passado inconsciente e enfatizamos a noção de liberdade. Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração. (CLARK, 1966, p. 3)

Portanto, a noção de corpo precário opera como um modo de resistência aos inúmeros dispositivos de captura do poder sobre o corpo, porque, fundamentalmente, a precariedade é uma característica intrínseca ao corpo. Não existe um corpo sem precariedades. E, à medida que este corpo é capturado, tais precariedades são produzidas como faltas e se incorporam a um processo gradual gerador de impotência. Às noções de beleza instituídas, somam-se os inúmeros distúrbios psicossomáticos vinculados à autoimagem e à aceitação de um corpo inapropriado. Portanto, é necessário reivindicar uma condição de inapropriação, fragilidade e imperfeição do corpo. Teimar e apostar na condição de mortalidade e envelhecimento do corpo, e empreender tais inscrições como política nos processos de identificação, a fim de produzir potência em outros desejos, outras belezas, outras saúdes.

Voltemos à questão lançada inicialmente neste breve texto: como escapar à histórica normativa homem-adulto-branco-cristão-civilizado, fazendo consistir um fora ao corpo-empreendedor? Percebo que tal normativa desdobra-se sobre um vasto campo e sobre tantas novas formas-padrão que exige do corpo uma presença consumidora constante. Portanto, uma coragem de experimentar a própria precariedade – imanente ao corpo – tornando-a pertinente como política de corpo, exige que inventemos também outros modos de pertencimento no corpus social, visto que os paradigmas de inclusão/exclusão, fazer parte ou estar de fora, estão imediatamente implicados em uma cultura de mercado. Um pertencimento ainda não existente. O corpo precário solicita o abandono e a percepção permanente de estar abandonado, de pertencer sem integrar, iluminando aquela precariedade que sobrou, indissociável do corpo.

Teatro de corpos precários

Nesta perspectiva, destaca-se o caráter cada vez mais performativo e documental no teatro que vem se misturando e afirmando, algumas noções específicas de corpo, onde se pode localizar o precário e onde é possível, a partir de

fronteiras borradas e desestabilizadas, revelar corpos diariamente desfeitos. É preciso convocar essas presenças insurgentes de corpos. Corpos precariamente constituídos. Neste sentido, o espetáculo "Carnes Tolendas" (Córdoba, 2009) com Camila Sosa Villada em cena, evocando Lorca, evoca primeiramente suas coincidentes precariedades: "Os travestis como ele sabem da solidão, sabem de não terem filhos, sabem dos amores clandestinos, sabem da repressão" (entrevista de Camila Sosa no programa Infrarojo, 2009). De modo que o que interessa nesse teatro é dar luz a um corpo precário, que ao afirmar sua existência deformada, com suas inscrições "antinaturais", afirma também um modo próprio de existência, indomável e inapreensível:

> Um travesti é algo inominado, com frequência alguém segregado, não reconhecido, negado pelo pai, pela política, pela economia (…) um travesti é, antes de tudo, um cidadão clandestino. (CAMILA SOSA VILLADA.)

A presença de Camila em cena provoca um deslocamento do olhar sobre o corpo e sobre as conformações cenopoéticas, uma vez que seu corpo é a própria poesia constituída de erros. Erros históricos normativos; erros que vislumbramos em nosso corpo social. O corpo de Camila não protesta, mas grita silenciosamente a liberdade que sobrou dos processos docilizantes. O confronto é claro. Da cadeira do teatro, o espectador vislumbra um corpo que emerge da inapropriação. É nesse ponto que os corpos coincidem. O corpo de Camila é também o meu, pois também minha inadequação, escondida sob minha vergonha, repousa na apatia diária a qual submeto meu corpo. Assim, a precariedade evocada implica em um movimento de corpo, em um deslocamento que situa as matérias corpóreas em um espaço borrado, indeterminado e quiçá imaginado. É, em mim, o outro, que reverbera o corpo outro de Camila. É nesse corpo "trans" que a minha obediência espectadora tremula, duvida e se inventa. A experiência teatral, neste sentido, compreende o limiar entre a existência inconformada de um corpo agente, e uma outra, a de meu corpo, ali contemplativa e subordinada. O teatro de corpos precários cria esses limiares, justamente por flagrar a precariedade da vida, subsumida ou não. E por revelar uma estética que se dá no erro, no desvio e na clandestinidade.*"Para quem não me conhece, meu nome é Camila. Há onze anos que sou travesti. Onze anos que me serviram para entender que nunca haveria de ser uma mulher e nunca mais poderia ser um homem."* (Texto final do espetáculo Carnes Tolendas).

REFERÊNCIAS

BAPTISTA. Luis Antonio. “Oração de um nenhum.” In: Jornal do Grupo Tortura Nunca Mais, Ano 25 n.78 Dezembro de 2011.

CLARK, Lygia. Livro Obra NÓS RECUSAMOS, 1966. In: http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fwww.lygiaclark.org.br%2Farquivo_detPT.asp%3Fidarquivo%3D24&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNFz4bF2fFYbMAPHMwv_UaMZSpp1Sw

DELEUZE, Gilles.Transcrição do abcdário, entrevista a Claire Parnet, 1988. In: https://www.youtube.com/watch?v=_Wer1VGBZi8

Entrevista com Camila Sosa Villada In: https://www.youtube.com/watch?v=kSGoNMbmCic

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 29ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

GADELHA, Silvio. **Biopolítica, governamentalidade e educação** – Introdução e conexões a partir de Michel Foucault. São Paulo: Autêntica, 2009.

GILROY, Paul. **Entre campos, nações, culturas e o fascínio da raça.** Trad. Celia Maria Marinho de Azevedo, André Côrtes de Oliveira, Carlos Marinho da Silva, Patricia de Santana Pinho, Renilson Rosa Ribeiro, Silvana Santiago. São Paulo: AnnaBlume, 2007.

WEEKS, Jefrey. “Corpo e sexualidade.” In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.) **Corpo educado: pedagogias da sexualidade.** São Paulo: Autêntica, 2013. pp. 37-80.

Renata Kely da Silva

Doutoranda pela UNESP, área de concentração arte-educação/Artes Cênicas. Professora assistente da Universidade Federal do Ceará. Diretora e atriz na Companhia do Miolo. Realizou mestrado em Artes Cênicas pela Unicamp, tendo como foco de pesquisa o corpo do ator no espaço urbano. Sua atual pesquisa investe na elaboração de uma noção de Corpo Precário junto aos licenciandos em teatro.

ESTRANHO PRAZER
ALGUMAS RELAÇÕES DE FREUD COM A ARTE

Talita Gabriela Robles Esquivel
UNESP – esquivel.talita@gmail.com

RESUMO
O presente artigo pretende se aprofundar no conceito de *unheimlich* de Sigmund Freud e realiza um estudo que envolve outros textos do autor, como *Além do princípio do prazer* e *O mal-estar na civilização,* que se relacionam ao estranho, como o prazer, o desprazer e a felicidade, dentre outros subtemas. O artigo também busca o início de uma investigação desses conceitos em relação à arte, a partir dos escritos de Freud.

PALAVRAS-CHAVE
Estranho. Assustador. Instintos. Retorno. Prazer.

ABSTRACT
The article aims to deepen on the Sigmund Freud´s concept of unheimlich and for that, makes study involving others texts of the author, as Além do princípio do prazer and O mal-estar na civilização, which are related to the uncanny, as the pleasure, the displeasure and the happiness, among others themes. The article also seeks the initiate an investigation of these concepts in relation to art, since the writings of Freud.

KEYWORDS
Uncanny. Terrifying. Instincts. Return. Pleasure.

As palavras que traduzem o conceito de *unheimlich*, em diversos dicionários, segundo Sigmund Freud, estão relacionadas principalmente ao assustador, ao horror, ao medo, e ainda ao esquisito, misterioso, sinistro, perigoso. Sua relação com essas palavras se inicia a partir do significado do termo em alemão, *unheimlich*, formado pela junção das duas palavras *un* (não) e *heimlich* (familiar) (FREUD, 1976, pág. 277). No português é traduzido como estranho (termo que iremos usar no presente artigo) e, mais recentemente, como inquietante.

Em seu artigo *das Unheimlich,* essa primeira abordagem leva Freud a refletir se tudo o que não é familiar, ou tudo o que é novo, seria então estranho. Porém, sua análise mostra que nem tudo o que é novo é sentido como estranho. Logo, o autor inicia sua pesquisa para identificar qual seria o elemento que provoca a estranheza: “Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador” (FREUD, 1976, pág. 276).

> A palavra alemã ‘unheimlich’ é obviamente o oposto de ‘heimlich’ [doméstica], ‘heimisch’ [nativo] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1976, pág. 277).

Freud identifica nas diversas línguas as palavras que mais se aproximam do estranho e o que significam. Em algumas, o significado está mais próximo de estrangeiro, de suspeito e, em outras, de aterrorizante. Mas é ao olhar para os diferentes significados da palavra *heimlich* que descobre uma coincidência com *unheimlich.* Ao explorar o termo, a noção de familiar, portanto íntimo, estende-se ao que é recluso, “afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto” (FREUD, 1976, pág. 282), trazendo um significado mais sombrio, adquire um aspecto obscuro, negativo, perigoso: “*heimlich* num sentido diferente, como afastado do conhecimento, inconsciente... *Heimlich* tem também o significado daquilo que é obscuro, inacessível ao conhecimento” (FREUD, 1976, pág. 283). A definição de Schelling que complementa a ideia de Freud: “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (idem, pág. 282).

Aqui será frisada essa relação, o que parece ser a base desse estudo de Freud. *Heimlich* é tudo o que é do lar, familiar, íntimo, escondido e *unheimlich* é tudo o que estranha, que amedronta, assusta, que se relaciona com o horror. Mas esta sensação assustadora única, a estranheza, só existe porque está justamente relacionado ao que é familiar. Isso fica claro na relação de Schelling, é o familiar que deveria ficar “oculto, mas veio à luz”. O assustador apenas, não é sentido de forma estranha se não tiver incorporado nele o elemento íntimo, familiar.

Freud se debruça sobre o trabalho do médico-psicologista Jentsch, de 1906, um dos únicos estudos encontrados sobre o estranho, até o ano de 1919, momento da pesquisa. Ao entender a definição de Jentsch como incompleta, Freud busca explorar o termo de forma mais profunda. Na teoria de Jentsch, um dos elementos do estranho é a incerteza. Bonecos de cera são um dos exemplos, pela dúvida sobre ele estar vivo. O oposto, que também causaria estranheza, está em aspectos mecânicos em seres humanos, como ataques epiléticos ou de loucura. Freud, então,

analisa a estranheza a partir da história *O Homem da Areia,* de E. T. A. Hoffmann, utilizado também no estudo de Jentsch.

Apenas para apresentar brevemente a narrativa, o texto conta a história de um menino que possui um medo aterrorizante do Homem da Areia. Esse homem jogaria areia nos olhos das crianças que não vão dormir cedo, até arrancá-los. Nataniel ficou muito impressionado com a história, com medo e curiosidade em sua infância. Por um longo período, o menino desconfia que o Homem da Areia seja o misterioso visitante que seu pai recebe às vezes, pelo fato de sua mãe ficar sempre triste, por ele ter que ir dormir às pressas quando a visita chega e também pelos passos vagarosos que ouve deitado em sua cama. Um dia, prevendo a visita, Nataniel resolve esconder-se sorrateiramente no armário do escritório de seu pai, para saber quem era o Homem da Areia. Nataniel reconhece o advogado Copélio e assiste ele e seu pai em um ritual, com mantas negras e um pequeno fogão escondido em um armário. O menino está assistindo tudo amedrontado, quando Copélio grita “que venham os olhos, que venham os olhos” e Nataniel, assustado, grita. O homem o encontra, o segura e ameaça jogar brasas em seus olhos, mas seu pai o salva. O menino fica traumatizado. Na sequência, a morte trágica de seu pai ocorre após outra visita deste mesmo homem. Ele nunca mais é visto. Tempos mais tarde, apaixona-se pela filha de seu vizinho, que descobre se tratar de uma boneca quando lhe tiram os olhos. Por diversas vezes, segundo Freud, não se tem a certeza se o que está se passando é real ou fruto de ataques de loucura do menino. Em outra ocasião, o menino desconfia do oculista Coppola, quem fez os olhos da boneca, ser o advogado Copélio e, portanto, o Homem da Areia. Desde a primeira visita do advogado, Nataniel tem surtos de delírio quando algo aciona o seu trauma. No final da história, o menino tem um desses surtos e cai, do alto de uma torre, ao ver o Homem da Areia por meio de um telescópio (FREUD, 1976, pág. 284).

Na teoria de Jentsch, a partir da história de Hoffmann, a base da sensação de estranheza estaria na incerteza de que os ataques de loucura de Nataniel são realmente frutos de sua imaginação insana, como na dúvida de sua vizinha se tratar de uma menina ou de uma boneca e sobre o advogado Copélio e o oculista Coppola serem a mesma pessoa e, portanto, o Homem da Areia. Freud contesta esta teoria sobre o estranho ser provocado pela, pois mesmo após o final da história, quando

fica claro que Copélio era realmente o homem da Areia e que a menina era uma boneca, continua-se com a sensação de estranheza em relação à história.

De acordo com o psicanalista, ferir os olhos é um dos maiores temores das crianças. Medo este que permanece em algumas pessoas até a idade adulta. Muitas vezes, o medo de ser castrado é substituído pelo temor de ferir os olhos. Um exemplo do autor está no mito de Édipo, no qual o autocegamento seria "forma atenuada do castigo da castração" (FREUD, 1976, 289). "A menina dos olhos", costuma-se dizer, quando se preza muito por algo. Freud argumenta que se pensarmos apenas no medo natural de perder um órgão, acabamos por não relacionar o medo de perder os olhos ao de ser castrado, mas que essa relação aparece nos mitos, sonhos e fantasias. Também considera a ameaça de ser castrado como provedora de uma sensação particularmente forte e amedrontadora e, a partir dessa emoção, intensifica-se a ideia de perder outros órgãos. O autor aponta que essas relações são desenvolvidas de forma mais evidente e profunda em pacientes neuróticos, nos quais o "complexo de castração" tem grande importância.

De acordo com Freud, toda a ligação que a história de Hoffmann faz do medo de perder os olhos com a morte do pai faz sentido se o medo dos olhos for associado ao da castração. Ao contrário de Jentsch, que acredita que a boneca gera estranheza por causar incerteza sobre estar ou não viva, Freud relaciona à vida infantil, lembrando que as crianças tratam suas bonecas como pessoas e desejam que venham à vida. O fato de uma boneca parecer estar viva, não causaria temor, mas seria um desejo realizado.

Freud relaciona à estranheza a ocorrência do duplo, entendido também como "duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self)" (FREUD, 1976, pág. 293). A duplicação seria uma prevenção contra a extinção. Segundo Freud, nos sonhos, a duplicação e a multiplicação fálica representam a castração. Esse narcisismo primitivo do duplo, mais tarde inverte seu papel. O psicanalista cita Otto Rank (1914) como um autor que explorou o termo "duplo" de forma mais completa:

> Originalmente, o 'duplo' era uma segurança contra a destruição do ego, uma 'enérgica negação do poder da morte', como afirma Rank; e, provavelmente, a alma 'imortal' foi o primeiro 'duplo' do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a

> castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais ideias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o 'duplo' inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte (FREUD, 1976, p. 293).

Após o narcisismo primário, o processo na qual uma parte do ego resiste ao "resto do ego", como se resistisse a um objeto, forma a chamada "consciência", algo capaz de uma autocrítica, crítica do eu (self). Com a possibilidade da "auto-observação" o duplo pode adquirir um novo significado, viria de um estágio mental primitivo: "o 'duplo' converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios" (FREUD, 1976, pág. 295).

Desse modo, o duplo abre caminho para a repetição ou retorno de forma constante. A repetição e o retorno nem sempre causarão estranhamento, visto que o próprio processo de aprendizagem na infância passa pela repetição (FREUD, 1975, pág. 24). Freud exemplifica com relatos de experiências de pacientes, com os que acham estranho a repetição, como prever algo que realmente acontece no futuro, e outros, os neuróticos obsessivos, para os quais essa previsão é natural. O autor também toca no assunto das superstições, como pressentimento e mau-olhado.

Segundo a teoria psicanalítica, os afetos emocionais oprimidos transformam-se em ansiedade. Logo, o assustador pode ser "algo reprimido que retorna" (FREUD, 1976, pág. 300). Não há como precisar o que é estranho em si, pois ele só existe através de uma sensação. Dessa forma, entende-se porque *heimlich* se aproximou de seu oposto *unheimlich*, "pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão" (FREUD, 1976, pág. 301).

O psicanalista relaciona a causa da neurose traumática ao elemento de surpresa, de susto, e explica ainda que quando o evento está associado a um ferimento não causa traumas. Freud diferencia susto, ansiedade e medo. O susto se dá quando o indivíduo entra em perigo sem um preparo prévio, já na ansiedade caracteriza um estado de preparação para o perigo e no medo encontra-se o temor de algo. (FREUD, 1975, pág. 21).

O autor também fala da morte como um tema sobre o qual a mente parece não ter se desenvolvido desde seu estado primitivo. A ideia da própria mortalidade causa um medo tão intenso que faz com que as crenças mais absurdas se tornem plausíveis. A repressão também está presente nessas crenças, que mudam dependendo da classe social:

> (...) o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho (FREUD, 1976, pág. 303).

Ao se estranhar alguém, no entanto, trata-se de outro tipo de estranhamento, quando se atribui àquela pessoa intensões de fazer mal como se tivesse o auxílio de poderes especiais. A não distinção entre fantasia e realidade também pode ser outra causa de estranhamento.

Freud percebeu que os pacientes, homens neuróticos, costumavam declarar sentir que há algo estranho em relação ao órgão genital feminino. Freud chega então na ideia de *heim* (lar), de onde todos viemos. “Pode ser verdade que o estranho (*unheimlich*) seja algo que é secretamente familiar (*heimlich-heimlisch*), que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição.” (FREUD, 1976, pág. 306). Porém, o autor complementa que nem tudo que ativa os desejos reprimidos é estranho.

O prazer e o desprazer são sentimentos contrários discorridos por Freud em seu livro *Além do Princípio do Prazer.* O autor comenta que não há outros estudos sobre o tema: “trata-se da região mais obscura e inacessível da mente” (FREUD, 1975, pág. 15).

Segundo a teoria de Freud, na vida mental há uma dominância do princípio do prazer, que pode ser vista na constância no aparelho mental, sendo que qualquer excitação maior gera um desprazer. “O princípio do prazer decorre da constância” (FREUD, 1975, pág. 17). Entretanto, os processos mentais não são inteiramente dominados pelo princípio de prazer, do contrário toda e qualquer experiência teria o prazer como objetivo. O que há é uma tendência ao princípio do prazer, e seu resultado, se leva a esse princípio, depende das circunstâncias do indivíduo.

> Os fatos que nos fizeram acreditar na dominância do princípio do prazer na vida mental encontram também expressão na hipótese de que o aparelho mental se esforça por manter a quantidade de excitação nele presente tão baixa quanto possível, ou, pelo menos, por mantê-la constante (FREUD, 1975, pág. 17).

Existem casos nos quais há sensações de desprazer em atividades que deveriam ser sentidas com prazer, devido a um processo de repressão, o que Freud chama de "desprazer neurótico" (FREUD, 1975, pág. 19). Segundo o autor, "a maior parte do desprazer que experimentamos é um desprazer *perceptivo*" (FREUD, 1975, pág. 20), que pode ter relação com os instintos insatisfeitos, a partir da percepção de uma insegurança, uma espécie de alerta interno para o perigo.

Aos poucos Freud relaciona o prazer e o desprazer às artes, quando ocorre o oposto do "desprazer neurótico", ou seja, o prazer que deveria ser sentido como desprazer, como, por exemplo, diante de uma cena trágica:

> (...) pode-se lembrar que a representação e a imitação artísticas efetuadas por adultos, as quais, diferentemente daquelas das crianças, se dirigem a uma audiência, não poupam aos espectadores (como na tragédia, por exemplo) as mais penosas experiências, e, no entanto, podem ser por eles sentidas como altamente prazerosas. Isso constitui prova convincente de que, mesmo sob a dominância do princípio de prazer, há maneiras e meios suficientes para tornar o que em si mesmo é desagradável num tema a ser rememorado e elaborado na mente (FREUD, 1975, pág. 27).

De acordo com Freud, "os instintos tendem à restauração de um estado anterior de coisas" (FREUD, 1975, pág. 53), são conservadores e levam à repetição de uma prática anterior. Desdobrando este pensamento, Freud remonta ao anterior do anterior, à origem do universo. Lembra que, antes de existir a vida, tudo era inanimado e, ao morrer, retorna-se a esse estado anterior original (FREUD, 1975, pág. 54). Trata-se de um instinto a que Freud chamou de instinto de morte. Esta hipótese fala de uma tensão formada, quando surgiu a vida, que fez com que surgisse o instinto de voltar ao estado antes inanimado, sem vida. Além deste, há também os que lutam pela vida, chamados instintos de autoconservação, "(...) além dos instintos de conservação que impelem à repetição, poderão existir outros que impulsionam no sentido do progresso e da produção de novas formas" (FREUD, 1975, pág. 52).

Este retorno ao estado anterior pode levar à “compulsão à repetição”, um sintoma neurótico que luta contra uma “resistência” que não parte do inconsciente, mas do ego. “Não há dúvida de que a resistência do ego consciente e inconsciente funciona sob a influência do princípio de prazer; ela busca evitar o desprazer que seria produzido pela liberação do reprimido”. (FREUD, 1975, pág. 31). Segundo o autor, o ego encontrou seu lugar nos instintos sexuais, na libido, um instinto de autoconservação, e reconhece “o instinto sexual como Eros, o conservador de todas as coisas” (FREUD, 1975, pág. 70).

Como vimos, a repetição está associada tanto aos instintos de autoconservação quanto aos instintos de morte. De acordo com Freud, “o princípio de prazer parece, na realidade, servir aos instintos de morte” (FREUD, 1975, pág. 83). Ou seja, ao atuar pelo princípio do prazer, mantendo a constância da vida mental, o indivíduo não terá experiências novas, o que levará a uma “abolição das tensões químicas, isto é, à morte” (FREUD, 1975, pág. 74):

> A tendência dominante da vida mental e, talvez, da vida nervosa em geral, é o esforço para reduzir, para manter constante ou para remover a tensão interna devida aos estímulos (o ´princípio de Nirvana`, para tomar de empréstimo uma expressão de Barbara Low - 1920, 73), tendência que encontra expressão no princípio de prazer, e o reconhecimento desse fato constitui uma de nossas mais fortes razões para acreditar na existência dos instintos de morte (FREUD, 1975, pág. 74).

O sentimento de estranheza, o assustador familiar, que pode ocorrer quando há o retorno do reprimido, uma repetição desprazerosa que o aparelho mental tenta a todo custo evitar, liga-se ao princípio do prazer pela repetição, como no retorno ao útero da mãe e pela associação com os instintos de morte. Apenas a associação aos instintos de morte já seria suficiente como ligação com o estranho. À primeira vista, a estranheza parece estar mais ligada ao desprazer, por ser algo assustador, por sair da constância e por sua relação com a morte. Entretanto, não há como precisar se o estranho será sentido com prazer ou desprazer, pois, como dito anteriormente, obras de arte que deveriam causar desprazer podem ser sentidas com prazer.

Os sentimentos de prazer ou desprazer parecem estar ligados a outros elementos existentes nas obras do que apenas ao enredo de uma história ou a composição de uma cena. A história do Homem da Areia de Hoffmann é um

exemplo disso. O prazer se relaciona à história, mas também à qualidade, inventividade e engenhosidade do autor. Assim, há outros fatores que implicam na sensação de prazer diante de algo estranho. No teatro, diante de uma cena trágica, a maestria de uma boa encenação dramática, junto ao enredo, cenário e som, ou seja, o conjunto poderá ser potencial para causar prazer, a não ser que algum elemento desperte no indivíduo um trauma reprimido. Ou seja, a percepção e a história de vida do indivíduo, também é um dos fatores, talvez o mais importante, para que ocorra a estranheza.

A meu ver, o desprazer também ocorre diante de algo sem qualidade, como, por exemplo, ao ver uma atuação cênica ruim, ou o desafinar de um cantor, ou uma pintura medíocre. Dessa forma, o desprazer não estaria ligado apenas à história trágica, mas à realidade "trágica". Entretanto, se tudo é feito com qualidade e ainda sim há um desprazer, este pode estar associado ao gosto, ou desgosto, o que poderia fazer com que uma comédia, por exemplo, fosse sentida com desprazer. O assustador, o assombroso, o complexo de castração, sensação diante da morte, parece estar ligado a essa outra categoria de sensações que se relaciona o estranho.

No livro *O mal-estar na civilização,* Freud associa o surgimento da civilização à busca pela felicidade, felicidade esta encontrada no amor. Segundo o autor, o prazer que se tem através do amor sexual se tornou um modelo de felicidade, que é exigida pela sociedade:

> Evidentemente, estou falando da modalidade de vida que faz do amor o centro de tudo, que busca toda satisfação em amar e ser amado. Uma atitude psíquica desse tipo chega de modo bastante natural a todos nós; uma das formas através da qual o amor se manifesta – o amor sexual – nos proporcionou nossa mais intensa experiência de uma transbordante sensação de prazer, fornecendo-nos assim um modelo para nossa busca da felicidade (FREUD, 1997, pág. 31 e 32).

Felicidade tem relação com prazer, porém nem sempre estão juntos. De acordo com o autor, a infelicidade e o sofrimento são mais fáceis e acessíveis, pela própria condição corporal de envelhecimento, por forças externas e ainda pelos relacionamentos, a felicidade ficou menos exigente, "que um homem pense ser ele próprio feliz, simplesmente porque escapou à infelicidade ou sobreviveu ao

sofrimento, e que, em geral, a tarefa de evitar o sofrimento coloque a de obter prazer em segundo plano" (FREUD, 1997, pág. 25).

Freud cita um exemplo no campo das artes de como evitar sofrimento, que estaria em deslocamentos da libido. O exercício consiste em redirecionar as frustrações, "quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual" (FREUD, 1997, pág. 28). De acordo com Freud, a experiência da criação artística seria uma dessas formas de se redirecionar o sofrimento para uma forma de produção de prazer. O problema estaria em nem todos poderem experimentar esse método, uma vez que exige habilidades específicas e mesmo para os praticantes, não é uma prática infalível, principalmente se a fonte de sofrimento for interna:

> Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos. Atualmente, apenas de forma figurada podemos dizer que tais satisfações parecem "mais refinadas e mais altas" (FREUD, 1997, pág. 28).

Ainda relacionando às artes, de acordo com Freud, a fruição estética é uma das satisfações obtidas por meio da imaginação, tanto pelo artista quanto pelo público de obras de arte:

> À frente das satisfações obtidas através da fantasia ergue-se a fruição das obras de arte, fruição que, por intermédio do artista, é tornada acessível inclusive àqueles que não são criadores. As pessoas receptivas à influência da arte não lhe podem atribuir um valor alto demais como fonte de prazer e consolação na vida. Não obstante, a suave narcose a que a arte nos induz não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real (FREUD, 1997, pág. 30).

Outro caso de modelo de felicidade, citado por Freud, faz-se através da beleza, "a beleza das formas e a dos gestos humanos, a dos objetos naturais e das paisagens e a das criações artísticas e mesmo científicas" (FREUD, 1997, pág. 32). Segundo Freud, a beleza não protege muito contra o sofrimento, porém o compensa em parte por possuir uma qualidade "intoxicante". Freud explica que as teorias no campo da estética, nas pesquisas realizadas até aquele momento, estudavam as

formas e condições da beleza, porém não tiveram sucesso sobre a origem e a natureza da beleza. Complementando, aponta que a psicanálise tão pouco se aprofundou sobre isso, porém encontra indícios que mostram que a beleza deriva do campo sexual, ““beleza” e “atração” são originalmente, atributos do objeto sexual” (FREUD, 1997, pág. 32). Ao mesmo tempo, Freud observa ser excitante olhar órgãos sexuais, mesmo estes estando mais associados ao feio do que ao belo, “os próprios órgãos genitais, cuja visão é sempre excitante, dificilmente são julgados belos” (FREUD, 1997, pág. 32).

De acordo com o psicanalista, a formação de civilização, a convivência de várias famílias pressupõe a não-satisfação, a frustração, a sublimação, ou a renúncia de instintos (FREUD, 1997, pág. 52), sendo que a agressividade, intolerada pela sociedade, foi internalizada e direcionada para o próprio ego. Assim, segundo o autor, uma parte do ego é separada, o superego, e colocada em oposição a outra, criando uma agressividade interna (FREUD, 1997, pág. 83) com a auto-observação e autocrítica. A agressividade do superego com o ego ocorre por uma espécie de repetição da agressividade que se desejava ter em relação a um objeto externo. A partir disso, Freud conclui que “a consciência surge através da repressão de um impulso agressivo” (FREUD, 1997, pág. 91).

A ordem e a limpeza também aparecem relacionadas à beleza. Segundo Freud, as pessoas se preocupam com a beleza das áreas verdes dos ambientes civilizados, como os parques e jardins ornados, ou as decorações de suas casas com vasos de plantas. Está implícita, no processo civilizatório, a valorização de algo não lucrativo como a beleza da natureza (FREUD, 1997, pág. 45). De acordo com Freud, a beleza, a limpeza e ordem na civilização não são entendidas como de segunda importância:

> Não concebemos uma cidade do interior da Inglaterra, na época de Shakespeare, como possuidora de um alto nível cultural, quando lemos que havia um grande monte de esterco em frente à casa de seu pai, em Stratford; também ficamos indignados e chamamos de “bárbaro” (o oposto de civilizado), quando nos deparamos com as veredas do Wiener Wald cobertas de papéis velhos. A sujeira de qualquer espécie nos parece incompatível com a civilização. Da mesma forma, estendemos nossa exigência de limpeza ao corpo humano. Ficamos estupefatos ao saber que o *Roi Soleil* emanava um odor insuportável, meneamos a cabeça, na Isola Bella, nos é mostrada a minúscula bacia em que Napoleão se lavava todas as manhãs. Na verdade, não nos surpreende a ideia de estabelecer o

> emprego do sabão como um padrão real de civilização. Isso é igualmente verdadeiro quanto a ordem. Contudo, ao passo que não se espera encontrar asseio na natureza, a ordem, pelo contrário, foi imitada a partir dela. (...) A ordem é uma compulsão a ser repetida, compulsão que, ao se estabelecer um regulamento de uma vez por todas, decide quando, onde e como uma coisa será efetuada, e isso de tal maneira que, em todas as circunstancias semelhantes, a hesitação e a indecisão não são poupadas. Os benefícios da ordem são incontestáveis (FREUD, 1997, pág. 46).

Complementando este raciocínio, Freud coloca que o instinto agressivo é contrário ao processo de civilização e também é o que melhor representa o instinto de morte. Assim, compara o processo de civilização como uma luta entre Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o de destruição, que pode ser vista como uma luta pela vida (FREUD, 1997, pág. 81).

Interessante notar a postura de Freud que, em diversos momentos, explica a limitação de seus estudos pela época e pelos avanços das pesquisas, sejam da área psicológica, biológica, ou estética. O autor deixa sempre aberta a possibilidade de todo o pensamento se modificar a seguir, seja por outro pesquisador, ou pela mudança de opinião dele mesmo (FREUD, 1975, pág. 71).

Tomando seu exemplo, deixo aqui expresso que este texto se trata de uma pesquisa a respeito do conceito de estranho de Sigmund Freud, no qual se propõe relações com as artes, na maior parte pegando como exemplos a literatura e o teatro, pois foram também as fontes de comparação de Freud. No entanto, certamente não se esgotaram as possibilidades de relações e ainda há muito que ser relacionado quanto às artes plásticas, área de minha pesquisa. O presente texto trata de uma pesquisa que buscou relacionar os três estudos de Freud – *O estranho*, *Além do princípio do prazer* e *O mal-estar na civilização* - e, ainda, como os estudos são direcionados ao campo da psicanálise, iniciar um aprofundamento dessas relações com o campo da estética, uma falta observada pelo próprio autor: “Poderíamos dizer que esses resultados preliminares satisfizeram o interesse psicanalítico pelo problema do estranho, e que aquilo que resta pede provavelmente uma investigação *estética*” (FREUD, 1976, pág. 307).

A estranheza consiste em uma sensação e por esse motivo há uma dificuldade em determinar suas causas no objeto, pois encontra-se no indivíduo e suas causas variam. Em seu artigo sobre o estranho, Freud argumenta que apesar

de ter chegado ao conceito de estranho como “algo que é secretamente familiar (heimlich-heimisch), que foi submetido a repressão e depois voltou” (FREUD, 1976, pág. 306), isso não envolve todas as condições para o estranho existir, pois “nem tudo o que evoca desejos reprimidos e modos superados de pensamento (...) é por causa disso estranho” (FREUD, 1976, pág. 306). Para cada um de seus exemplos, muitos utilizados no presente texto, há também exemplos que os contradizem. Um deles é a respeito da sensação amedrontadora e estranha perante a ideia de mortos voltando à vida, pois, por exemplo, a história Branca de Neve não causa qualquer sensação parecida ao abrir os olhos. A ocorrência do estranho vai depender de todos os fatores da situação, da forma da narrativa, da história, da cena, e ainda a experiência de vida do indivíduo.

Outro aspecto interessante, observado por Freud, é que a maioria de seus exemplos se baseiam em obras da literatura, em histórias fictícias, o que já abre caminho para um outro artigo: “O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção se-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção do que na vida real”* (FREUD, 1976, pág. 310).

REFERÊNCIAS

HOFFMANN, E.T.A. *O homem da areia.* Disponível em http://portugues.free-ebooks.net/ebook/O-homem-da-areia/pdf/view. Acessado em 20 de fevereiro de 2014.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer.* Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. O estranho. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. XVII, páginas 273-318. Rio de Janeiro: Imago, 1976 (Trabalho original publicado em 1919).

_____. *O mal-estar na civilização.* Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

_____. *Psychopathic Characters on the Stage.* 1942. Disponível em http://predoc.org/docs/index-127074.html?page=204. Acessado nos meses de janeiro e fevereiro de 2014.

Talita Gabriela Robles Esquivel

Doutoranda em Artes Visuais pelo PPG em Artes da UNESP, na linha de Processos e Procedimentos Artísticos, sob orientação do prof. Dr. Sérgio Romagnolo. Possui Mestrado em Artes Visuais pelo PPGAV da UDESC, especialização em História e Teorias da Arte pela UEL e graduação em Educação Artística, Artes Plásticas, pela UFPR. Atua como professora colaboradora de pintura e desenho na Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

ARTE

MESA 17 - Experiências na Arte

Tiago Fortes
O CONDUTOR COMO ELEMENTO CONSTITUINTE DA EXPERIÊNCIA DO ATOR

Diogo de Oliveira Spinelli
LABORATÓRIO CLOWNS DE SHAKESPEARE: EXPERIMENTO PARA A CRIAÇÃO DA ESCOLA LIVRE DE TEATRO DE NATAL-RN

Monica Tinoco
EXPERIMENTAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS: CONCEPÇÕES DA IMAGEM FOTOGRÁFICA SEM CÂMERA

Ricardo Bezerra de Albuquerque
NARRATIVAS VISUAIS

Nelson Ricardo Ferreira da Costa
FICÇÕES IRRECUSÁVEIS

O CONDUTOR COMO ELEMENTO CONSTITUINTE DA EXPERIÊNCIA DO ATOR

Tiago Fortes
UNICAMP – tiagomoreira.fortes@gmail.com

RESUMO
Este presente trabalho pretende fazer uma análise de diferentes fenômenos que surgem na relação ator/condutor. O que está em jogo nesta relação? Como o trabalho do primeiro é influenciado pelas interferências do segundo? O importante é perceber que o condutor não deve ser encarado como um olhar de fora, uma figura extrínseca à experiência do ator. Como então encarar as ações daquele uma vez que estas são imanentes à experiência do ator? Todas estas questões são fundamentais para que possamos investigar a condição do ator em formação sem tentarmos olhar para além de suas condições em busca de princípios universais. O objetivo aqui é olhar para as condições em si enquanto aquilo que constitui a experiência do ator.

PALAVRAS-CHAVE
Ator. Condição. Condutor. Experiência. Intervenção.

ABSTRACT
This present work pretends to analyze different phenomena that arise on the relation between actor and guide. What's the deal of this relation? How is the work of the first influenced by the interferences of the second? It is important to realize that the guide doesn't have to be seen as an outside observer, an extrinsic figure of the actor's experience. How then must we see the guide's actions once they are immanent to the actor's experience? All this questions are fundamental for us to investigate the conditions of the learning actor, without trying to see beyond these conditions to search for universal principles. The goal here is look into the conditions themselves as what constitutes the actor's experience.

KEYWORDS
Actor. Condition. Guide. Experience. Intervention.

Na disciplina "Entre o ator e o performer", ministrada pelo professor Matteo Bonfitto, investigamos diferentes concepções e modos de treinamento do ator. Houve um momento em que se abriu espaço para os alunos interferirem nos treinamentos uns dos outros. Isso gerou algumas questões muito interessantes sobre a ação do condutor que eu gostaria de abordar aqui.

Estou chamando de *ação* do condutor, pois é exatamente enquanto uma ação que eu gostaria de abordar o trabalho do condutor[1]: a ação de intervir, a ação

[1] Não estou fazendo distinção aqui entre a figura do professor e a do diretor. Estou nomeando de condutor essa figura genérica que em diferentes contextos interfere no trabalho do ator com enunciados, comentários, gestos, colocando objetos diante do ator, etc.

de interferir, a ação de sugerir caminhos, a ação de emitir enunciados, a ação de comentar o trabalho do ator, etc. É claro que a ação do condutor possui uma lógica bem distinta da ação do ator. Ele deve, por exemplo, lidar de modo distinto com a relação entre impulso (ou insight) e execução. De fato, há um timing que às vezes passa, e a intervenção perde sua relevância, podendo até atrapalhar. Mas será que se deve, assim como no ator, eliminar o intervalo entre impulso e ação? Não deve haver, no condutor, um tempo, um intervalo para medir as possíveis consequências e desdobramentos dessa intervenção? Não no sentido de prever o futuro ou controlar as consequências. Talvez seja uma espécie de escuta do virtual antes de atualizá-lo.

Pois, nos perguntemos, o que leva o condutor a intervir no trabalho do ator, seja verbalmente, seja fisicamente? O que tornou essa ação de intervenção necessária? O ator talvez estivesse seguindo um caminho que não lhe pareceu (ao condutor) produtivo ou potente, e lhe pareceu que, se não intervisse, o ator continuaria indefinidamente por este caminho, sem perceber que aí faltava potência. Ou então o ator estava indo por um caminho promissor, mas sem conseguir perceber em que ponto preciso de sua experiência residia a potência deste caminho, e caberia ao condutor apontar este ponto para que o ator pudesse extrair o melhor possível deste caminho ou de sua experiência (até que ponto devemos encarar a experiência enquanto um caminho, um percurso, e não enquanto um momento vivido em sua efemeridade?). Ou ainda, talvez o ator estivesse seguindo um caminho não tão promissor, e o condutor percebe que, acrescentando algum elemento novo, um mínimo detalhe, aquilo transformaria radicalmente a experiência do ator em algo bastante potente.

De qualquer forma, é preciso sempre considerar a possibilidade de o condutor não fazer nada. Não conduzir, não agir, e (por que não?) não existir. É preciso considerar que, assim como a intervenção do condutor pode potencializar a experiência do ator, ela também pode minar esta experiência. Seria concebível ou legítimo um condutor que não cogite essa possibilidade? Um condutor que sempre sinta, com total convicção, sua intervenção como necessária, ou até indispensável? O bom condutor seria aquele que não hesita em sua condução? Seria isso uma condição para garantir a confiança e aceitação incondicional (que expressão forte!) do ator na figura do condutor?

Mas até que ponto não há também um mito no qual o condutor tem que ser aquele sábio que só faz intervenções precisas, como um agente que não pudesse tatear, pesquisar no processo de intervenção, se permitindo, por vezes, errar a mão? Uma vez que o ator assume a presença do condutor e encara suas intervenções enquanto ações, não escuta mais aquela voz neutra que surge do além, ele deixa de ser apenas um receptor e se percebe devolvendo ao condutor seus estímulos já transformados em outra coisa, podendo perceber, inclusive, o modo como o condutor recebe estes estímulos transformados, como ele os digere, e tenta transformar num estímulo ainda mais potente. Ou seja, o condutor não se encontra mais em sua cadeira de diretor, em seu altar, ele é trazido ao mesmo solo, mesmo plano que o ator. E o que se estabelece aqui é uma espécie de jogo, não tão distinto de um jogo entre dois atores, pois se trata, da mesma forma, de um jogo entre dois agentes, dois corpos que agem.

Mas como assim? Estarei sugerindo que o ator e o condutor entrem numa espécie de improvisação, que o condutor participe do processo criativo do ator como uma espécie de colega de cena? Isto é uma possibilidade, mas o jogo entre esses dois agentes não se limita a esta imagem um tanto óbvia. O que estou tentando sugerir é que esta relação entre o que o ator faz/vive e o olhar do condutor (mesmo que este não intervenha) se encontra no estatuto de um jogo. Estou tentando sugerir que o ator não está lá fazendo/vivendo sua experiência cênica, e, fora desta, sem fazer parte da mesma, haveria alguém observando. Estou tentando sugerir que é parte constituinte da experiência cênica do ator, o estar sendo visto (ou receber comentários, ou estímulos) por um olhar de fora. Estou tentando sugerir que este olhar de fora está dentro, que não há, do lado de dentro a experiência do ator, e do lado de fora o olhar do condutor que a observa; que a experiência do ator é a experiência de fazer/viver algo em cena sendo visto; que a única maneira do olhar do condutor ser um olhar extrínseco a experiência do ator, seria colocar uma câmera diante do ator, sozinho na sala de trabalho, e posteriormente em sua casa, o condutor assistir o que foi gravado; porém, ainda assim, a câmera seria um olhar constituinte da experiência do ator.

Mas qual a relevância de todo esse devaneio? Quais seus desdobramentos para nossa compreensão da ação do condutor? Como devemos encará-la a partir disso tudo? É que agora o condutor não deve mais ser encarado como aquele que

possui o distanciamento para pensar as condições de trabalho do ator, mas como aquele que se vê obrigado a *se* pensar como parte das condições de trabalho do ator e, sendo assim, cabe também ao ator pensar em suas condições de trabalho, e pensar no condutor como parte constituinte de suas condições de trabalho. E sob esta perspectiva, precisamos repensar aquela pretensa liberdade na qual o condutor emite juízos, comentários, feedbacks sobre a experiência do ator. Pois, como vimos, esses juízos não são extrínsecos a experiência do ator. Eles, isso sim, moldam o modo como o ator vive sua experiência. Pois não há, de um lado, o viver a experiência, e de outro, o nomear a experiência. A experiência é vivida tal como foi nomeada. E mesmo que o comentário seja posterior a experiência, eu lembro de minha experiência como tendo sido nomeada daquela maneira e, o que dá no mesmo (subjetivamente falando), lembro de minha experiência como tendo sido vivida desta maneira.

Neste sentido é interessante trazer o relato de Meierhold sobre a relação entre o diretor e os atores:

> *En dehors d'une atmosphère de joie créatrice, de jubilation artistique, il ne se découvre jamais dans toute sa plenitude. Voilá pourquoi em répétitions je crie si souvent aux acteurs: "C'est bien!" Ce n'est pás encore bien, ce n'est pas bien du tout, mais l'acteur entend votre "C'est bien!" e il se met à bien jouer. Il faut travailler dans la joie et la gaieté! [...] L'irritabilité du metteur em scène paralyse l'acteur, elle est inadmissible, tout comme um silence dédaigneux [...] Mieux vaut faire des fautes em se trompant audacieusement que de ramper de manière mal assurée vers la verité. On peut toujours Le lendemain renoncer à une erreur, mais on ne peut jamais retremper la confiance que l'acteur aurait perdue en face d'un metteur en scène qui hesite et qui doute*. (PICON-VALLIN, 2005: 75)[2]

Mas o que leva um condutor a ficar irritadiço ou a entrar num silêncio desdenhoso diante do trabalho do ator? O que leva um condutor a considerar necessário emitir seu juízo sobre o trabalho do ator, durante o mesmo ou depois,

[2] "Fora de uma atmosfera de alegria criativa, de júbilo artístico, ele (o ator) não se descobre jamais em toda sua plenitude. Eis porque nos ensaios é tão comum eu gritar aos atores: "Está ótimo!" Não está ótimo ainda, não está de todo ótimo, mas o ator ouve este "Está ótimo!" e se põe a atuar bem. É preciso trabalhar no júbilo e na alegria! [...] A irritabilidade do diretor paralisa o ator, ela é inadmissível, assim como o silêncio desdenhoso [...] Mais vale cometer erros se enganando audaciosamente do que rastejar de maneira insegura em direção à verdade. Sempre podemos corrigir um erro no dia seguinte, mas não se pode jamais recuperar a confiança que o ator teria perdido diante de um diretor que titubeia e duvida." É interessante comparar este "Está ótimo!" de Meierhold com a exclamação favorita de Stanislavski: "Nisso eu acredito!". O efeito sobre o ator não há de ser o mesmo, e cada exclamação revela os pressupostos que guiam a relação de cada um com seus atores.

sem considerar como um simples “isso não me convence” ou “não acredito nisso” pode repercutir na confiança do ator em seu próprio trabalho? Minha resposta é: ele não se percebe como parte constituinte da experiência do ator, e por isso considera que seu juízo emitido é extrínseco a experiência, e que, se ele afeta alguma coisa, é apenas o ego ou a vaidade do ator.

Num outro momento, Meierhold fala sobre como é importante levar em consideração o “olhar cheio de espera dos atores”, que não seria possível ignorar ou passar por cima disso, considerando como algo extrínseco a seu trabalho, ou mesmo como um obstáculo colocado ali pelo ego dos atores, ávidos por elogios. É nesse sentido que costumamos ouvir sobre uma necessária desestruturação do ego do ator, para que este saia do caminho, que deixe de obstruir o essencial do trabalho. Ou seja, o ego do ator, sua vaidade, suas inseguranças, seu regozijar-se com o próprio trabalho, são colocados como elementos secundários ou supérfluos de seu trabalho. E é preciso se focar no essencial, ou melhor, é preciso eliminar tudo o que é supérfluo, e fazer com que o essencial de seu trabalho ecloda, e o essencial seria sua natureza, e todo o resto são fatores que o condicionam e assim obstruem seu trabalho. Então, o que resta ao condutor é descondicionar o ator, ou ajudá-lo a se descondicionar. Em linhas gerais, esta é a Via Negativa trabalhada por Grotowski. E podemos ver aí uma grande semelhança com o processo de muitos ritos de passagem realizados em povos tribais ou primitivos, onde se deve instaurar o noviço numa experiência liminal.

> *The novices are taught that they did not know what they thought they knew. Beneath the surface structure of custom was a deep structure, whose rules they had to learn, through paradox and shock […] the novices are compelled by their elders to undertake what in their minds are unnecessary tasks by arbitrary fiat, and punished severely if they fail to obey promptly...*[3] (TURNER, 1982: 42)

Se pensamos a relação condutor/ator dentro desta estrutura de Rito de Passagem, como o faz a Via Negativa, entramos numa relação onde o condutor precisa *tirar* o ator de um lugar que não serve para o trabalho, um lugar menos autêntico de existência, e *introduzi-lo* num lugar mais autêntico. E para possibilitar

[3] “Os noviços são ensinados que eles não sabiam o que achavam que sabiam. Por debaixo da estrutura de superfície dos costumes havia uma estrutura profunda, cujas regras eles deviam aprender, através do paradoxo e do choque [...] os noviços são compelidos pelos mais velhos a assumir o que em suas mentes são tarefas desnecessárias de um decreto arbitrário, e punidos severamente se falham em obedecer prontamente.”

isso, frequentemente se recorre a desestruturação do ego, da persona, para fazer cair todas as suas máscaras, "tirar seu tapete", desarmá-lo. O ator é colocado num lugar onde ele perde o controle da perspectiva e da finalidade de seu trabalho, e isso pode ser importante. O problema é que o condutor, esse sim, continua tendo o controle da perspectiva e da finalidade do trabalho daquele ator, os parâmetros do que serve e do que não serve. O condutor assume para si a responsabilidade de instaurar o ator numa experiência transformadora, de tirá-lo de seu lugar comum ou cômodo, e de impedi-lo de se enganar, de fugir ou evitar o desafio. O condutor se torna tão obcecado em instaurar o ator numa experiência transformadora que acaba não percebendo que não é ele, mas o ator, que instaura esta experiência, ou melhor, ninguém a instaura. E esta experiência transformadora (a expressão é perigosa) dentro de um processo pedagógico não precisa ser encarada enquanto um acontecimento que ou se dá ou não se dá. Entre o acontecer uma experiência transformadora com o ator/noviço e o não acontecer, existe um mundo de experiências de aprendizagem que vão se acumulando. E é este acúmulo que pode em algum momento desencadear uma experiência transformadora, ou melhor, o acúmulo enquanto percurso da experiência é mais importante pedagogicamente do que este suposto momento de uma experiência transformadora.

O que estou propondo é que se abdique desta obcessão pelo descondicionamento. É preciso aceitar que sem condições não se dá nenhuma experiência.[4] Um homem descondicionado vive um limbo de experiência. O ator não deve ser descondicionado, desarmado, tirado o tapete, arrancado dos fatores condicionantes de seu trabalho. O ator deve ser recondicionado, ou seja, colocado diante de condições diferentes das que ele está acostumado. Qualquer condutor é capaz de desestruturar um ator, de emitir juízos como "isso não me convence" ou "você está tentando enganar o público". Mas é preciso um senso pedagógico muito aguçado para recondicionar o ator, para elaborar estratégias concretas que criem condições para construir uma experiência transformadora. Porém esta experiência transformadora não depende mais de arrancar o ator de suas condições, ou de seus clichês, ou de seus estereótipos. Como disse Matteo Bonfitto em aula, "não

[4] Essa reflexão se baseia em Hannah Arendt e seu livro *A Condição Humana*, onde ela afirma que o homem é um ser condicionado por natureza. Não teria espaço aqui para fundamentar mais aprofundadamente este noção de condição, portanto me permiti saltar para as conclusões que tirei a partir da autora.

devemos fugir do estereótipo, mas escavá-lo". Foi o que fez Francis Bacon em suas obras.

Segundo Deleuze, em *Francis Bacon: lógica da sensação,* o problema do pintor não era entrar no clichê. Isto é inevitável, pois ele já está na tela antes dele começar seu trabalho, em forma de probabilidades concebidas ou vistas. O problema do pintor é sair do clichê, sair das probabilidades, este é seu trabalho. Assim, o pintor entra na tela, entra no clichê antes de seu trabalho começar, e é seu trabalhar que permite sair do clichê, mas apenas escavando-o. Com Bacon, isso se dá pela manipulação do acaso. (DELEUZE, 2007: 99)

Se pensarmos a estratégia de Bacon em termos do trabalho do ator, chegamos ao seguinte: primeiro o ator entra no clichê, no óbvio, nas probabilidades que já estão lá; depois o ator começa propriamente seu trabalho que é se perder (pinceladas ao acaso), manchar este clichê com pequenos detalhes, impulsos desviantes que instauram o caos. Por último, e isso demanda destreza artística, é preciso começar a manipular este acaso, construir de fato algo potente que foi gerado pela escavação do clichê, e não de sua fuga. O problema é que tudo isso leva tempo. E muitas vezes o ator não recebe muito tempo de seu condutor. Parece que sempre falta tempo, parece que o olhar do condutor é sempre apressado por seu juízo que busca no ator a tal experiência transformadora. E assim o condutor percebe o ator na primeira etapa, e exclama: "sai do clichê!". Ou um condutor mais paciente espera até se deparar com a segunda etapa onde exclama: "Isso não é nada!" ou "Está muito confuso!", ou ainda "Está fazendo muito coisa. Está muito afobado!". E assim um ator pode passar toda sua formação sem sequer conhecer a etapa da manipulação do caos, onde ele pode exercitar sua destreza artística, sua sensibilidade de ator, sua capacidade de criar algo potente, a possibilidade de realmente viver uma experiência transformadora.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*: Lógica da Sensação**.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice. Répétitions en Russie-URSS: du côté de chez Meyerhold. IN: BANU, Georges (org.). *Les Répétitions de Stanislavski a Aujourd'hui.* França: Actes Sud, 2005. Páginas 45-61.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

Tiago Fortes

Ator, diretor de teatro, doutorando no programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP e professor do curso de teatro da Universidade Federal do Ceará.

LABORATÓRIO CLOWNS DE SHAKESPEARE: EXPERIMENTO PARA A CRIAÇÃO DA ESCOLA LIVRE DE TEATRO DE NATAL - RN

Diogo de Oliveira Spinelli
IA/UNESP – spinelli.diogo@gmail.com

RESUMO
Neste artigo temos como objetivo descrever as atividades do ciclo de oficinas "Laboratório Clowns de Shakespeare: prática e pensamento", promovido pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare entre abril e maio de 2015 em Natal – RN, e relacioná-lo à prática artística desenvolvida por este mesmo coletivo. Tal evento constituiu-se como experiência piloto para a criação da Escola Livre de Teatro de Natal e foi composto por oficinas teóricas e práticas, apresentações teatrais e desmontagens de espetáculos. Além do relato das atividades ocorridas em cada uma das sete oficinas ministradas, procuramos problematizar a questão relativa à constituição e manutenção de uma escola livre por um coletivo teatral e de que maneiras ambas as práticas desenvolvidas pelo grupo – artística e formativa – podem influenciar-se mutuamente.

PALAVRAS-CHAVE
Formação teatral. Pedagogia do teatro. Teatro de grupo. Processos de criação. Clowns de Shakespeare.

ABSTRACT
This article aims to describe the activities of "Laboratório Clowns de Shakespeare: prática e pensamento", a cycle of workshops sponsored by the Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, between the months of April and May of 2015 in Natal – RN, Brazil. It also aims to relate it to the artistic procedures of this same theater group. This event was a pilot project for the creation of the Escola Livre de Teatro de Natal, and it was made of theoretical and practical workshops , theatrical performances and disassembly exhibitions. Besides the report of the activities from each one of the seven workshops that were given, the article tries to question the issue on establishing and maintaining a theater school ruled by a theater group and in what ways both practices developed by the group – the artistic and the pedagogical one – can both influence each other.

KEYWORDS
Theater training.Theater pedagogy.Theater group. Criative processes. Clowns de Shakespeare.

1. "Laboratório Clowns de Shakespeare: prática e pensamento": atividades desenvolvidas

O "Laboratório Clowns de Shakespeare: prática e pensamento", atividade promovida pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal - RN), constituiu-se como uma primeira experiência piloto de cunho prático para a experimentação de certos parâmetros que poderão ser adotados quando da implementação da Escola

Livre de Teatro de Natal, projeto idealizado pelo mesmo coletivo teatral que realizou este ciclo de oficinas. O evento, viabilizado através do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2014, ocorreu entre os dias 25 de abril a 10 de maio de 2015 no Barracão Clowns, sede do grupo localizado no bairro de Nova Descoberta, em Natal – RN.

Acompanhamos as atividades do "Laboratório Clowns de Shakespeare: prática e pensamento" na posição de artista-aluno, dentre os cerca de vinte artistas-alunos selecionados para participarem do evento, que foi composto pelas seguintes ações: apresentações teatrais e desmontagens de dois espetáculos do grupo – *Nuestra Señora de las Nuvens* (2014) e *Abrazo* (2014) –; pelo lançamento do terceiro número da Revista Balaio, publicação dos Clowns de Shakespeare; pelo "Seminário Pedagógico Rumos Itaú Cultural"; e, sobretudo, por sete oficinas teóricas e práticas, totalizando uma carga-horária de 65 horas de atividades. Adiante faremos uma descrição mais generalizada das oficinas ministradas, porém, para um relato detalhado das atividades realizadas diariamente em cada oficina do "Laboratório Clowns de Shakespeare" recomendamos a leitura do diário de bordo que pode ser encontrado no *blog* do projeto[1]. Faz-se importante destacar que, ainda que fosse possível aos artistas-alunos não participarem de todo o programa de oficinas, foi privilegiado na seleção o candidato que optasse por realizar o programa de forma integral, uma vez que, ainda que independentes, as oficinas traziam diferentes abordagens sobre o processo criativo do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.

As sete oficinas oferecidas, realizadas intercaladamente ao longo das tardes e noites de duas semanas, foram ministradas pelos diferentes integrantes do grupo, correspondendo a cada uma das linhas de pesquisa desenvolvidas pelo mesmo. Desse modo, o programa de oficinas do "Laboratório Clowns de Shakespeare" foi composto pelas seguintes oficinas: Gestão e produção em teatro de grupo, ministrada em conjunto por Renata Kaiser e Rafael Telles, respectivamente atriz e produtor do coletivo; Corpo e consciência, sob a condução de Dudu Galvão, ator e preparador corporal; Jogo e cena, ministrada coletivamente por Camille Carvalho, Paula Queiroz e Titina Medeiros, atrizes do grupo; Música na cena, oferecida por Marco França, ator e diretor musical; Iluminação cênica e dramaturgia: a construção colaborativa da luz na cena, oficina interdisciplinar realizada em conjunto pelo

[1] <http://praticaepensamento.wordpress.com>. Acesso em: 09 jun. 2015.

iluminador Ronaldo Costa e pelo ator e dramaturgo César Ferrario; A Tragédia em Shakespeare, oficina de cunho teórico conduzida pelo ator Joel Monteiro; e A criação cênico-musical na cena shakespeariana, ministrada por Fernando Yamamoto, diretor artístico do grupo.

As apresentações dos espetáculos e das desmontagens[2] dos mesmos foram realizadas durante os finais de semana que intercalaram o período de realização do "Laboratório Clowns de Shakespeare". Além desses eventos, em uma mesma noite foram realizados o lançamento do terceiro número da Revista Balaio, e o "Seminário Pedagógico Rumos Itaú Cultural", no qual foram compartilhados com os artistas-alunos e outros interessados em geral – esta atividade, bem como as apresentações teatrais e desmontagens foram abertas à comunidade como um todo, e não apenas aos participantes das oficinas – o apurado da pesquisa realizada até então pelo grupo junto a outras instituições de ensino teatral, na busca de encontrar possíveis referências para o desenvolvimento de um modelo próprio de criação e manutenção de uma escola livre de teatro em Natal.

Fiel à sua tradição de intercâmbios, conforme será exposto a seguir, o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare buscou nos exemplos de outras escolas e de outros grupos teatrais que já desenvolvem constantes atividades formativas a inspiração para o seu próprio projeto pedagógico. Assim, ao longo dos anos de 2014 e 2015 o grupo visitou, entrevistou os responsáveis e participou de atividades formativas relacionadas às seguintes escolas: Bituca: Universidade de Música Popular, gerida pelo Grupo Ponto de Partida (Barbacena – MG); Galpão Cine Horto, do Grupo Galpão (Belo Horizonte – MG); SP Escola de Teatro (São Paulo – SP); Escola Livre de Teatro de Santo André (Santo André – SP); Universidade Livre de Teatro Vila Velha, do Grupo de Teatro Vila Velha (Salvador – BA); Escuela Nacional

[2] O relativamente novo conceito de desmontagem teatral, associado principalmente aos escritos da pesquisadora Ileana Diéguez, vem gradualmente firmando-se como referência para o trabalho de diversos coletivos teatrais latino-americanos. Segundo Santos, estudioso da obra de Diéguez: "Este procedimento [a desmontagem] pode ocorrer de vários modos [e] em contextos múltiplos, com o objetivo de desvendar os processos de pesquisa e montagens de espetáculos, apresentando suas tessituras e percursos criativos. Esta apresentação ocorre a partir da escolha que o artista faz em mostrar ou ocultar os procedimentos criativos surgidos no decorrer da criação de um espetáculo" (SANTOS, 2014: p.164). No caso das desmontagens apresentadas no "Laboratório Clowns de Shakespeare" identificamos a atividade como uma espécie de "ensaio aberto *a posteriori*", sendo revelados ao público os procedimentos de treinamento e criação que permearam os processos de ensaios dos referidos espetáculos – procedimentos esses que por vezes tinham sido vivenciados na prática pelos participantes do "Laboratório" em algumas das oficinas ministradas ao longo da semana anterior à apresentação da desmontagem.

de Teatro (Santa Cruz de la Sierra – Bolívia); o Laboratorio Malayerba, do Grupo Malayerba (Quito – Equador); e o Laboratorio Abierto, do Grupo Cultural Yuyachkani (Magdalena del Mar – Peru).

Uma vez expostas as atividades desenvolvidas ao longo do "Laboratório Clowns de Shakespeare", no item a seguir problematizaremos algumas das questões suscitadas pelo evento, bem como pelo projeto, a ele vinculado, relativo à implementação da Escola Livre de Teatro de Natal.

2. "Laboratório Clowns de Shakespeare": compartilhamento da prática artístico-pedagógica de um coletivo teatral

O Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, fundado em 1993, teve como formação original alunos egressos do Ensino Médio do Colégio Objetivo de Natal, a partir de uma experiência escolar vinculada ao ensino de literatura, não possuindo assim nenhum vínculo com qualquer instituição de ensino formal em Artes Cênicas. De fato, a época de sua fundação, não havia na cidade o oferecimento de nenhum curso voltado especificamente ao aprendizado teatral.

Assim sendo, a maior parte dos artistas que integram o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare não possuem formação técnica ou universitária em Artes Cênicas. Desse modo, a formação destes componentes – bem como a dos demais integrantes, mesmo aqueles que possuam uma formação prévia em uma instituição de ensino formal – ocorreu e continua ocorrendo no bojo do próprio fazer artístico do coletivo. Por sua vez, o fazer artístico dos Clowns de Shakespeare é marcado por influências e contaminações adquiridas através da troca com outros artistas teatrais, com os quais o grupo realizou intensos intercâmbios ao longo de sua trajetória. Essa prática caracteriza o que denominamos de "poética da alteridade" em nossa pesquisa de mestrado – ainda em desenvolvimento – acerca do coletivo potiguar.

Em nossa pesquisa, na qual investigamos de que maneiras a prática de intercâmbios é formativa para os integrantes do grupo ao analisarmos os processos de criação de três espetáculos do coletivo, identificamos por "poética da alteridade" a prática contínua do convite a artistas externos ao grupo para intercâmbios e colaborações pontuais e por tempo determinado em aspectos específicos da linguagem teatral, sendo que essas colaborações geralmente possuem um caráter

artístico-pedagógico, e independentemente de sua extensão temporal, diferem de oficinas avulsas realizadas pelos atores do grupo, pelo fator principal de envolverem todo o coletivo do grupo em questão.

Ao realizar o ciclo de oficinas "Laboratório Clowns de Shakespeare", observamos que o grupo expande essa mesma prática, porém desta feita, estando o coletivo na função de artistas-formadores, compartilhando com outros artistas-alunos práticas e exercícios teatrais adotados pelo grupo no desenvolvimento de seus processos de criação. O "Laboratório Clowns de Shakespeare" dá também prosseguimento à prática de ministrar oficinas, já há muito desenvolvida pelo grupo, mas aprofunda-a, pois a faz de uma maneira nunca antes tão estruturada e constituída de forma a abarcar globalmente os principais aspectos de funcionamento do grupo como um todo – e tendo como prerrogativa experimentar um possível modelo para a Escola Livre de Teatro de Natal.

O "Laboratório Clowns de Shakespeare", como evento embrionário da Escola Livre de Natal, parece assim uma resposta do coletivo a um desejo formativo que ultrapassaria os terrenos possíveis de serem desenvolvidos apenas através de oficinas pontuais. Podemos observar que a aspiração a um aprofundamento do grupo como espaço de formação – e não apenas de autoformação através da "poética da alteridade", mas de formação de multiplicadores tendo como ponto de partida esses mesmos pressupostos – já permeia o grupo há bastante tempo, quando observamos os questionamentos de Yamamoto acerca do intercâmbio gerado através das oficinas em reflexões que datam do ano de 2011:

> A constante da troca já se configura, hoje, mais do que um desejo para nós: trata-se de uma necessidade; não sabemos fazer teatro de outra forma, sem o compartilhamento com o outro. No entanto, parece-me que esta etapa já está cumprida, que esta verve que outrora parecia tão inovadora e instigante, hoje ganha ares "cotidianos" (o que não diminui seu valor ou importância). [...] Deste panorama, a pergunta que se coloca para nós é: diante deste terreno conquistado, qual caminho percorrer agora? Apesar de não querermos abrir mão desses intercâmbios, sentimos a necessidade de ampliar o horizonte, buscar um novo lugar onde isto deve se colocar. Se a "troca pela troca" já está institucionalizada, por onde podemos potencializá-la? (YAMAMOTO, 2011: p. 67).

A inauguração da Escola Livre de Natal, prevista para ocorrer no ano de 2016 – antes disso, há ainda a previsão de uma nova experiência piloto de três

meses a ser realizada no segundo semestre de 2015, como preparação para esta implementação – parece assim ser uma possível resposta ao desejo de potencializar os intercâmbios do grupo. A criação da Escola Livre de Natal visa também suprir a carência de espaços de formação teatral para os artistas de Natal e arredores, uma vez que atualmente o único espaço permanente de formação existente na região se dá no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, o que denota que, apesar dos avanços, não houve transformações suficientes no que tange o ensino teatral em Natal ao longo dos mais de vinte anos de existência do grupo.

Ao analisarmos o "Laboratório Clowns de Shakespeare", é possível problematizar inúmeras questões relativas à constituição e continuidade de uma escola livre por um coletivo teatral. Dentre elas, destacamos o seguinte questionamento: De que maneiras ambas as práticas desenvolvidas pelo grupo – a artística e a formativa – podem vir a influenciar-se mutuamente na criação, desenvolvimento e manutenção de um novo espaço de formação?

Como exposto, acreditamos que, de certa forma, ambas as práticas estejam interligadas através do fazer teatral e do pensamento ético que constituem a poética do grupo, baseada nas trocas e intercâmbios entre artistas. Desse modo, para além das oficinas ministradas pelos próprios integrantes dos Clowns de Shakespeare, vislumbra-se também a possibilidade de o próprio projeto pedagógico da Escola Livre de Natal abarcar a realização de módulos de formação com artistas convidados, estejam estes participando de processos de criação com o grupo ou não.

Do ponto de vista operacional, apesar de a experiência do "Laboratório Clowns de Shakespeare" configurar-se apenas como uma primeira experiência do coletivo rumo ao estabelecimento do formato final da Escola Livre de Natal, já é possível distinguir a opção por determinados aspectos práticos e filosóficos que apontam que o grupo deve aproximar-se mais das práticas formativas influenciadas pelos grupos de teatro visitados – notadamente aparecem como exemplos mais próximos do almejado pelo coletivo os casos dos grupos Yuyachkani e Malayerba – do que aquelas vinculadas a espaços mais formais de ensino.

Observamos que os exemplos citados e a experiência do "Laboratório Clowns de Shakespeare" possuem em comum uma manutenção das atividades

artísticas do coletivo teatral em paralelo à realização das atividades formativas – no período de realização do “Laboratório Clowns de Shakespeare”, por exemplo, o grupo realizou ensaios no período da manhã em alguns dias, e parte do coletivo ensaiou algumas noites concomitantemente às atividades das oficinas em outro espaço teatral disponível na cidade – ao mesmo tempo em que há uma imbricação de ambas as práticas, uma vez que o conteúdo das oficinas advém diretamente dos exercícios e procedimentos de criação utilizados por esses grupos, mesmo quando se encontram didaticamente separadas a partir da pesquisa individual de cada um dos integrantes que compõem o coletivo, ou quando estão direcionados a um processo de criação específico, que pode ser apreciado pelos artistas-alunos enquanto parte integrante de seu processo de aprendizagem.

Sendo este artigo uma reflexão também embrionária acerca do primeiro experimento realizado pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare para o desenvolvimento da Escola Livre de Teatro de Natal, findamos por ora nossas considerações, ansiosos pelo que se vislumbra a partir das próximas etapas de execução desta nova fase na qual se encontra o coletivo potiguar.

REFERÊNCIAS

CLOWNS DE SHAKESPEARE. *Laboratório Clowns*. Disponível em: <http://praticaepensamento.wordpress.com>. Acesso em: 09 jun. 2015.

SANTOS, José Raphael Brito dos. Desmontagem cênica: reflexão sobre o processo ético e estético do artista-docente. *Rascunhos*, Uberlândia, v.1, n. 1, p.161-173, 2014.

YAMAMOTO, Fernando. Caravana capitão: compartilhamentos e compartilhamentos. *Revista Balaio*, Natal, v.1, n. 2, p.64-73, 2011.

Diogo de Oliveira Spinelli

Mestrando em Artes, com área de concentração Artes Cênicas e linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas, pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP, sob orientação da Profa. Dra. Lúcia Romano. Graduado em Artes Cênicas Com Habilitação em Direção Teatral pela Universidade de São Paulo. É fundador e diretor da Cia. Alô, Doçura! (São Paulo – SP) e colaborador do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal – RN).

EXPERIMENTAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS: CONCEPÇÕES DA IMAGEM FOTOGRÁFICA SEM CÂMERA

Monica Tinoco
IA-Unesp – monicatinocos@gmail.com

RESUMO
O presente artigo descreve alguns dos procedimentos de produção de imagens fotográficas sem o uso de câmera desenvolvidos e utilizados por pesquisadores e artistas desde o final do século XIX até o início do século XXI, analisando a maneira como esses autores articularam as qualidades e características específicas destes processos de acordo com o objeto de interesse de suas pesquisas.

PALAVRAS-CHAVE
Fotografia. Fotograma. Imagem. Experimentação.

ABSTRACT
This article describes some of the photographic imaging procedures without the use of camera developed and used by researchers and artists from the late nineteenth century to the early twenty-first century, analyzing how these authors articulated the specific qualities and characteristics of these processes according to the object of interest of their artistic researches.

KEYWORDS
Photography. Photogram. Image. Experimentation.

1. Desenho fotogênico

> Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaciotemporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. (FLUSSER, 2011, p. 21).

O escritor e cientista inglês William Henry Fox Talbot ao realizar uma série de experimentos sistemáticos durante o inverno de 1834 desenvolveu um sistema de impressão fotossensível utilizando uma combinação de sal de cozinha e nitrato de prata aplicada sobre um papel comum[1]. No seu sistema, a solução dispersada sobre o papel tornava-o suficientemente sensível à luz para capturar em si uma imagem. Um objeto colocado diretamente sobre ele, ao exemplo de uma folha ou galho de árvore, e o conjunto destes expostos à luz solar, produzia então, sobre o

[1] Ver BATCHEN, 2008, p. 7

papel, uma imagem. A seguir o cientista usou uma segunda aplicação de sal para interromper o processo de fotossensibilização e ainda, fixar a imagem produzida. Talbot denominou este processo como *desenho fotogênico*.

A imagem obtida no desenho fotogênico é caracterizada pela impressão de tonalidades de preto e branco reversas às tonalidades das sombras do objeto. Assim sendo, onde o objeto faz sombra sobre o papel impedindo a passagem da luz e escurecendo-o, a imagem produzida é clara, branca; onde a luz incide diretamente sobre o papel iluminando-o, a imagem produzida é escura, preta. Talbot nomeou o resultado da reprodução de imagens do objeto em suas tonalidades invertidas de *negativo*.

Em 1835, o cientista relata[2] a possibilidade de utilizar um desenho fotogênico negativo que exposto novamente à luz, produz um outro desenho fotogênico que ele denominou como *positivo* (Fig.1). Neste, por circunstâncias inerentes ao processo, o sistema de fotossensibilização inverte mais uma vez as tonalidades, revertendo a imagem produzida às mesma intensidades de iluminação que originalmente se encontravam na situação primeira do objeto colocado sobre o papel. A imagem positiva é uma reprodução da realidade de luz que inicialmente incidiu sobre o papel e sobre o objeto.

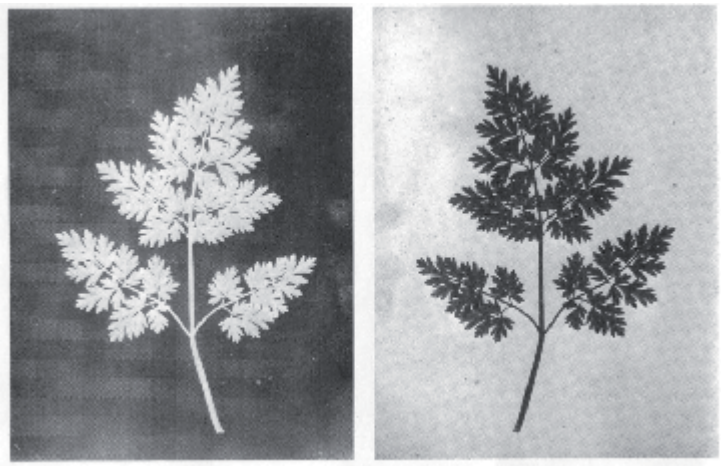


Figura 1: William Henry Fox Talbot, Folha de planta, esquerda negativo, direita positivo, Desenho fotogênico publicado em TALBOT, W. H. F. *The Pencil of Nature.* London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. Fonte: Disponível em <http://betterphotography.in/perspectives/great-masters/henry-fox-talbot/26261/ > Acesso em: 06 ago. 2015.

[2] BATCHEN, 2008, p. 8

Nos desenhos fotogênicos realizados por diversos pesquisadores, artistas e fotógrafos ao final do século XIX, o interesse dos autores estava em desenvolver e aprimorar a capacidade deste processo fotográfico em representar os objetos detalhadamente e de forma literal.

Inicialmente denominado por Talbot como desenho fotogênico, a impressão direta dos objetos sobre uma superfície fotossensibilizada, recebeu vários nomes ao logo do tempo. Nos dias de hoje, essa prática histórica é chamada de *fotograma*, sendo esta a prática da fotografia química, a qual não utiliza a câmera, a mais difundida e utilizada.[3]

No início do século XX vários artistas das chamadas vanguardas artísticas utilizaram o fotograma como procedimento experimental, já que este, devido às suas características processuais e seu caráter de impressão imediata, possibilitava a circulação entre as fronteiras da fotografia e das artes plásticas[4]. Aos artistas deste período, também não mais interessava a representação literal dos objetos e eles desenvolveram maneiras de experimentar com os desenhos fotogênicos de modo a intensificar as suas investigações formais, de maneira bem radical. Assim, os procedimentos da fotografia sem câmera passam a ser concebidos como linguagem artística e não simplesmente como representação da realidade exterior.

Laszlo Moholy-Nagy, nos anos 20, procurou explorar as propriedades ópticas e expressivas da luz. Seu objetivo era registrar a variedade de efeitos luminosos visíveis ao olho humano[5]. Neste sentido o fotograma servia perfeitamente ao evocar a experiência óptica imediata, o registro espacial do raio luminoso em suas gradações de intensidade, impresso no plano bidimensional do papel, em tonalidades de pretos, brancos e cinzas.

Esta ideia fica evidente em fotogramas (Fig. 2) realizados unicamente com o propósito de gravar e determinar a luz[6].

[3] Ver MONFORTE, 1997, p. 24
[4] Ver COLUCCI, 2000
[5] Ver BRYANT, 2008, p.109
[6] COLUCCI, 2000

Figura 2: Laszlo Moholy-Nagy, *Sem Título (Fotograma)*, 1923-25. Fonte: <http://www.christies.com/lotfinder/photographs/laszlo-moholy-nagy-untitled-1923-1925-5657842-details.aspx?pos=3&intObjectID=5657842&sid=&page=5&lid=1> Acesso em: 07 ago. 2015.

Nota-se ainda que, nos fotogramas, devido às características ópticas de difração luminosa, quanto maior a distância entre o objeto e o suporte fotossensível, mais imprecisos serão os contornos e as sombras resultantes na imagem[7]. Como também observa-se que a variação da opacidade dos objetos utilizados determina o caráter e a gradação das tonalidades das sombras.

Man Ray soube articular muito bem esses elementos característicos da imagem produzida por fotogramas, de maneira a transformar a corporeidade fantasmática dos objetos em figuras plásticas, espaços luminosos sobrepostos e intangíveis (Fig. 3).

[7] COLUCCI, 2000

Figura 3: Man Ray, *Rayography Kiki's Visage Profile,* 1922.
Fonte: <http://www.manray-photo.com/catalog/index.php?cPath=32&largeur=1920&sort=3a&page=7&osCsid=bb8d3a44c2fe701e65ed8c7f8142f64d> Acesso em: 07 ago. 2015.

2. A imagem depois da imagem

No Brasil, ao final dos anos 40, Geraldo de Barros inicia experiências fotográficas inéditas onde se introduz no raciocínio construtivo com uma série de trabalhos realizados entre 1949 e 1950, chamada Fotoformas[8].

Nas Fotoformas, partindo de suas fotografias e de seus negativos fotográficos de arquivo, o artista executa diversos procedimentos, impondo ao material todo o tipo de ações como cortes, sobreposições, intervenções e montagens, em busca de uma imagem abstrata, a qual vem a antecipar sua posterior pintura concretista[9].

[8] Ver HERKENHOFF In: BARROS, Geraldo de. 2006, p. 155
[9] HERKENHOFF In: BARROS, Geraldo de. 2006, p. 156

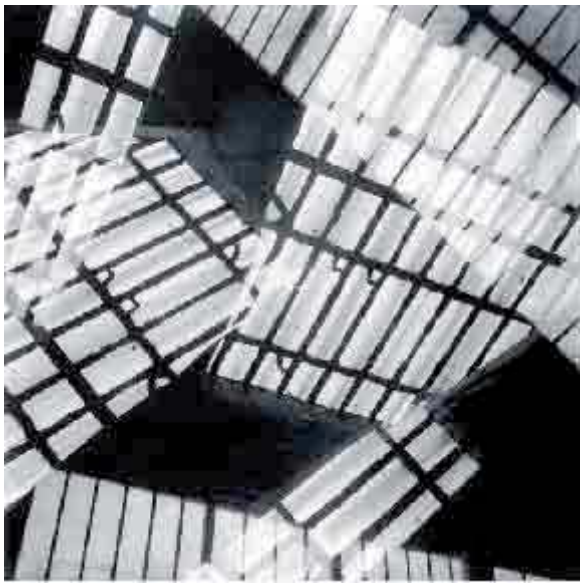


Figura 4: Geraldo de Barros, *Sem Título - Paris,* da série Fotoformas, 1951.
Superposição de imagens no fotograma, 31 x 31 cm.
Fonte: <http://www.lucianabritogaleria.com.br/artists/18> Acesso em: 08 ago. 2015.

Geraldo de Barros, apesar de partir de negativos de imagens realizadas com a câmera fotográfica, recorta, remonta, redesenha e interfere nestes negativos de maneira a retirar da imagem a reprodução da perspectiva, característica da representação fotográfica, criando sobreposições de imagens que sugerem um espaço bidimensional sobre o qual as formas flutuam[10].

3. Cor/luz

Os avanços químicos e tecnológicos que culminaram no desenvolvimento de películas fotográficas coloridas, à partir de meados do século XX, introduziram a questão cromática ao universo da fotografia e da impressão fotográfica da luz, abrindo aos artistas novos campos de investigação.

Nos fotogramas coloridos mantêm-se integralmente todas as características descritas anteriormente na produção dos desenhos fotogênicos, com a diferença de que agora as qualidades pictóricas das sombras impressas não são mais variações nas gradações de pretos e brancos dadas pela solução de sais de prata aplicadas ao papel fotossensível. Temos nas imagens coloridas a possibilidade de gradientes de tonalidades e intensidades de cores relativas às cores originais do objeto representado.

[10] Ver PERES, In: BARROS, Geraldo de. 2006, p. 167-169.

Para compreendermos a impressão fotossensível da cor, é preciso analisar as relações entre as cores do chamado sistema *aditivo* de cor (RGB) e do sistema chamado *subtrativo* de cor (CMYK). Os dois sistemas funcionam complementarmente, assim como o negativo é complemento ao positivo. As siglas empregadas na nomenclatura destes sistemas foram criadas a partir dos nomes das cores em inglês e significam respectivamente Red, Green, Blue (RGB) e Cyan, Magenta, Yellow, Black (CMYK).

Objetos coloridos e transparentes colocados sobre papel fotossensibilizado quimicamente para a impressão das cores, o papel fotográfico colorido, e expostos à luz pura e incolor (branca), atuam como prismas e reproduzem no papel a sua cor considerada oposta. Deste modo a reprodução no fotograma de um objeto vermelho (R) é cyan (C), de um objeto verde (G) é magenta (M) e de um objeto azul (B) é amarelo (Y), e vice-versa. O preto (K) é resultante da reprodução da intensidade da iluminação direta sobre a superfície, ou seja a representação da luz pura, sendo os cinzas as gradações desta intensidade. A cor branca se dá de duas maneiras: pode ser obtida pela utilização de um objeto opaco, um anteparo que impede a ação da luz sobre o papel, e neste caso representa a ausência de luz; ou pode ser o resultado do acúmulo de sobreposições de objetos transparentes de diversas cores, e neste caso o branco representa a inversão prismática da luz.

No inicio dos anos 2000, realizei algumas experimentações com fotogramas coloridos. Para realizá-las busquei alguns matérias coloridos e transparentes como folhas de acetato, miçangas, contas e pedaços de vidro. Entrei em contato com um dos últimos laboratórios fotográficos analógicos em cores ainda existentes na cidade, o qual se dispôs a fornecer o material fotográfico e a realizar os procedimentos de exposição e revelação dos fotogramas.

A dificuldade em realizar estes experimentos se dá pelo fato de o papel fotográfico colorido não poder ser exposto a nenhum tipo de iluminação durante todo o seu manuseio. O contato do material sensível com a luz têm que ser restrito ao momento de exposição para a produção da imagem. Tudo deve ser feito na mais absoluta escuridão. É preciso ficar no escuro enquanto retira-se o papel fotográfico da embalagem do fabricante e o coloca-se sobre a bancada de trabalho. Ao dispor os objetos sobre o papel continua-se sem enxergar nada, e somente quando tudo estiver arranjado de maneira satisfatória, ascende-se a luz branca do ampliador por

alguns segundos suficientes para registrar a imagem. Apaga-se tudo novamente e, no escuro, coloca-se o papel dentro da máquina processadora química, a qual irá revelar e fixar a imagem.

Para realizar os primeiros fotogramas da minha pesquisa recortei algumas tiras de acetato em diversas cores e trancei-as como em um tecido (Fig. 5).

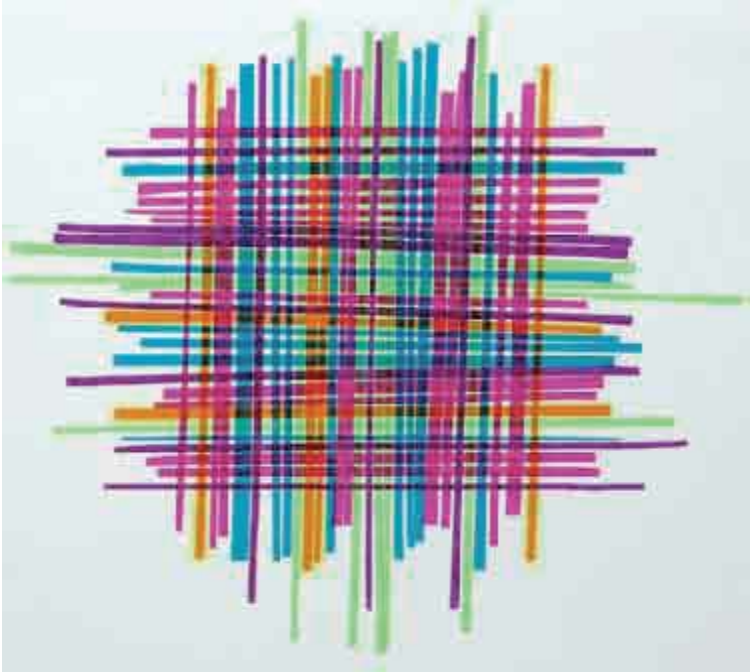


Figura 5: Monica Tinoco, *Sem Título,* 2006*.* Tiras de acetato trançadas. 30 x 40 cm.

No quarto escuro, a trama de tiras de acetato foi colocada sobre o papel fotográfico, exposta à luz branca do ampliador e revelada quimicamente. O fotograma resultante (Fig. 6) apresenta a impressão do trançado colorido sobre um fundo negro. As cores da trama resultante no papel fotográfico se apresentam como as cores complementares às cores originais do tecido.

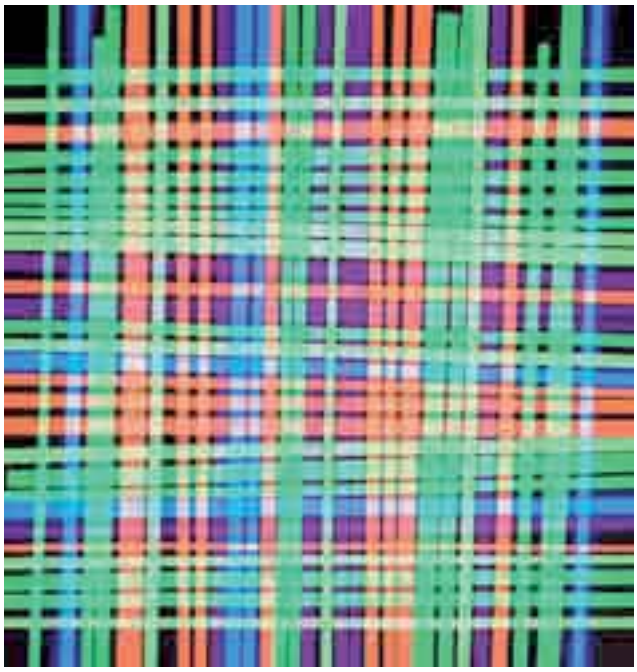


Figura 6: Monica Tinoco, *Sem Título,* 2006*.* Fotograma. 20 x 20 cm.

O interesse ao realizar este trabalho não se dá aos atributos formais da imagem ou à sua composição. Neste sentido, a configuração de listas ortogonais sobrepostas procura ser simples e coadjuvante, como uma base propícia à manifestação do fenômeno cromático luminoso. A questão de interesse está na investigação pictórica dos pontos de intersecção da trama, onde as tiras de acetato se sobrepõem e suas cores se somam, produzindo não só outras intensidades de cores como também gradientes de tons e de brancos.

Note-se que os fenômenos descritos até aqui não podem ser obtido direta e instantaneamente ao se fotografar, analógica ou digitalmente, com o uso de câmeras, lentes ou scanners, a trama que foi tecida inicialmente com o acetato.

A manifestação cromática luminosa que o fotograma possibilita registrar é inerente ao seu processo óptico/químico de captação e impressão, e ainda é irreprodutível de imediato por outros meios tecnológicos disponíveis até o presente momento. Os programas digitais de edição de imagens procuram recriar e reproduzir o percurso fenomenológico óptico e se tornaram bastante populares por simular seus efeitos estéticos e cromáticos. Porém creio que os processos de produção de imagens por vias ópticas diretas, as manipulações químicas e manuais, ainda constituem campo fértil à investigações de artistas e pesquisadores.

REFERÊNCIAS

BATCHEN, Geoffrey. *Creation of a Moment:* The Photography of William Henry Fox Talbot. London, Phaidon, 2008.

BRYANT, Eric. The Indecisive Image. *Artnews*, New York, p. 106-113, março, 2008.

COLUCCI, Maria Beatriz. *Impressões fotogramáticas e vanguardas: as experiências de Man Ray***.** Revista Studium 2: Unicamp, 2000. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/dois/3.htm>. Acesso em 07, ago. 2015.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

HERKENHOFF, Paulo. Geraldo de Barros - A renovação e a constância. In: BARROS, Geraldo de. *Fotoformas; Geraldo de Barros.* 2º edição. São Paulo, Cosac Naify, 2006. P. 155-159.

MONFORTE, Luiz Guimarães. Fotografia Pensante. São Paulo, Editora Senac, 1997.

PERES, Adon. Formas de luz. In: BARROS, Geraldo de. *Fotoformas; Geraldo de Barros.* 2º edição. São Paulo, Cosac Naify, 2006. P. 162-175.

Monica Tinoco

Mestranda em Artes Visuais - Processos e Procedimentos Artísticos, Unesp, orientação Prof. Dr. José Spaniol. Exposições individuais: *Fotogramas,* Galeria Lunara - Usina do Gasômetro, Porto Alegre, RS, 2007; *Laboratório,* Museu Universitário de Arte - Universidade Federal de Uberlândia, MG, 2007; *1056 Passos,* Mostra Programa Anual de Exposições CCSP, SP, 2008; *Sala de Espera,* MARP- Museu de Arte de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, SP, 2010; *Nova Abstração Nova*, Zipper Galeria, São Paulo, 2013.

NARRATIVAS VISUAIS

Ricardo Bezerra de Albuquerque
IA - UNESP - rbezerra63@gmail.com

RESUMO
Este trabalho apresenta um experimento estético que buscou conciliar questões da minha prática artística com uma estrutura de trabalho colaborativa. O trabalho foi desenvolvido para a disciplina POÉTICAS HÍBRIDAS COLABORATIVAS, COOPERATIVAS, PARTICIPATIVAS E INTERATIVAS ministrada pelo Prof. Dr. Agnus Valente no ano de 2014 no IA-UNESP. O enfoque foi experimentar e perceber novas formas de ordenamento conceitual. O resultado foi uma série de fotomontagem a partir do material visual cedido pelos colaboradores/alunos onde, múltiplos rastros e vestígios de diferentes naturezas compõem um conjunto fragmentado de informações e significados.

PALAVRAS-CHAVE
Artes Visuais. Fotomontagem. Fragmentos. Vestígios. Processo Colaborativo.

ABSTRACT
This paper presents an aesthetic experiment which sought to combine matters of my artistic practice with a collaborative work structure. The study was developed for the course of POÉTICAS HÍBRIDAS COLABORATIVAS, COOPERATIVAS, PARTICIPATIVAS E INTERATIVAS (Hybrid Collaborative, Cooperative, Participatory and Interactive Poetics) taught by Prof. Dr. Agnus Valente in the year of 2014 at IA-UNESP. The focus was on experimenting and perceiving new ways of conceptual organization. The result was a series of photomontage pieces whose visual raw material, from the images provided by collaborators/students to a multitude of excerpts of other natures, compose a set of fragmented information and meaning.

KEYWORDS
Visual Arts. Photomontage. Fragments. Vestiges. Collaborative Process.

Introdução

Este trabalho descreve um experimento que buscou conciliar questões da minha prática artística com uma estrutura de trabalho colaborativa.

Gostaria de agradecer a oportunidade proporcionada por essa disciplina de participar de um processo colaborativo cuja experiência foi inédita em meu trabalho. Ter para si um grupo disposto a participar e interagir em sala é um previlégio que enriqueceu a todos como estudantes e artistas.

As formas de trabalho foram muitas e muitas foram as soluções para criarem colaborações entre os participantes. Participar de processos colaborativos em artes

foi um exercício que ajudou-me a entender outros processos artísticos e perceber formas novas de ordenamento conceitual: é como se um dia fosse uma peça de um quebra-cabeça e no outro fosse ele todo.

A disciplina soube garantir também a forma de pensar da linguagem artística, o que foi fundamental para preservar sua autonomia dentro da universidade, muitas vezes pressionada para adequar-se a excessivos procedimentos acadêmicos e científicos.

O experimento

Esse exercício experimental considerou as ruas, bares, comércios e locais públicos como espaços vivos da cidade onde, múltiplos rastros e vestígios de diferentes naturezas se misturam compondo um conjunto fragmentado de informações.

Para os colaboradores do experimento foi dada a liberdade de escolher o que encontrassem pelos caminhos que fosse um vestígio ou rastro de uma ação executada por uma pessoa desconhecida ou não. Foi solicitado também uma atenção perceptiva maior, de modo que o achado fosse significativo para quem o encontrou.

Segundo Jaime Ginzburg num estudo sobre o conceito de rastro e vestígio na obra de Walter Benjamin diz:

> Não é no olhar rotineiro do cotidiano, em princípio, que podem residir chances de perceber o potencial de um resíduo. É necessário, em uma situação contemplativa, agir como observador capaz de perceber a realidade imediata e, ao mesmo tempo, entender cada objeto como uma potência latente do que não foi dito, por ter sido silenciado ou por ter havido esquecimento". (...) " é preciso que o rastro de alguém seja percebido por outro para que seja feita a conexão entre presente e passado.[1] (GINZBURG, 2012: 110,126)

O intuito foi promover uma experiência significativa para os colaboradores de tal modo que pudessem 'ver a cidade com outros olhos' que percebessem que as linguagens que utilizamos para nos comunicar são campos polissêmicos ricos de associações poéticas.

[1] GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina et al (Org.). **Walter Benjamin:** Rastro, aura e história. Belo Horizonte: Ufmg, 2012. p. 110,126.

O resultado formal do experimento (que foi finalizado apenas pelo proponente) foi combinar poeticamente os registros fotográficos, objetos, frases, papéis amassados e outros vestígios encontrados por todos em seus percursos pela cidade, com o intuito de compor colagens digitais que produzissem jogos semânticos. O resultado formal da série foi intitulado Narrativas Visuais.

Nossa casa caótica

> Foi-lhes apresentada a opção para se tornarem reis ou mensageiros dos reis. À maneira das crianças, todos quiseram ser mensageiros. É por isso que existe um bando de mensageiros que correm pelo mundo e, uma vez que não há mais reis, bradam uns para os outros as mensagens que perderam o sentido. Gostariam de pôr um fim à sua vida miserável, mas não ousam fazê-lo por causa do juramento de ofício. (KAFKA,2011:196)

Fruto da modernidade, a cidade contemporânea é a continuidade do projeto dessa mesma modernidade onde o indivíduo não se reconhece nela, onde não se vê mais num mundo 'dele' que compreende, pois não consegue, segundo Walter Benjamin, viver experiências significativas. Ele se tornou mais pobre em experiências comunicáveis, pois perdeu a capacidade de narrar histórias. Ainda , segundo o autor, a narrativa como forma de comunicação foi sobrepujada por estatísticas políticas, econômicas, informações jornalísticas que excluíram a experiência viva de quem conta o que houve, da experiência continuada num mundo ordenado e coerente . A cidade hoje se apresenta assim, fugidia; às vezes entendemos o sentido de estar nela e a sua configuração humana, mas logo em seguida esse entendimento se esfacela e imergimos novamente no caos da cidade, ordenado para movimentar em nossas mentes um desejo incessante de consumo e expectativas futuras.

Assim vemos envolvidos por sons, imagens, cheiros, texturas e paladares, caminhando pelas ruas experimentamos diversos deles ao mesmo tempo numa sinergia caótica e confusa. Tentar dar conta de representar o movimento da cidade - o que nela existe - é uma tarefa insana: nada é o que acabou de ser. A vida é um fluxo ininterrupto. Para sobreviver, ao sairmos de nossas casas e adentrar o espaço público da cidade, desligamos os nossos recursos perceptivos para imergirmos numa espécie de letargia, um sistema de defesa que funciona para nos

desgastarmos o mínimo durante os enfrentamentos no trânsito, ônibus cheios, fumaças e toda a sorte de ruídos. A cidade é caótica e nos obriga de fato a nos defendermos.

Mas existe outra maneira de vivermos a cidade: é considerar que estamos dentro de uma história, a história da cidade como nossa, o nosso lar que não é apenas nossa casa, mas as ruas, bares e todo espaço urbano como nós mesmos, felizes, tristes, confusos, perdidos e fragmentados. É uma forma de encarar toda a cidade como uma diegese, estarmos imersos numa narrativa ficcional que somos nós mesmos. É aí que poderemos ter nos rastros a possibilidade de entender onde estamos e quem somos; um início de cidadania.

Fotomontagens

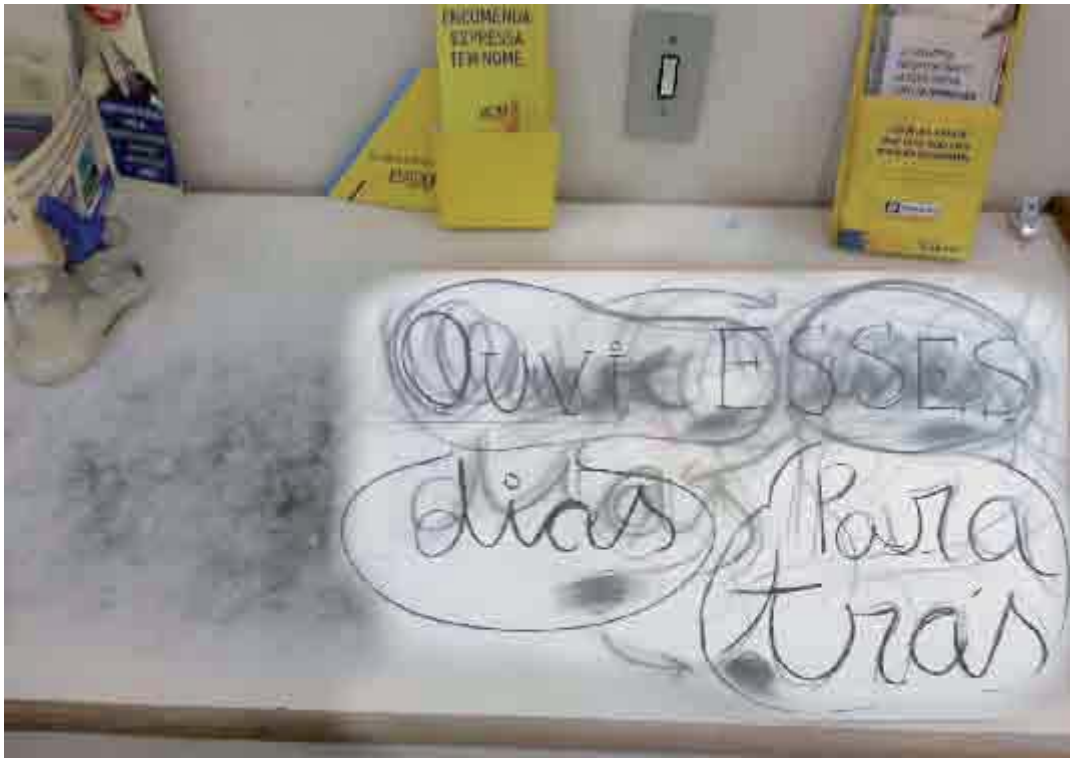


Figura 1 - Agnus e Ricardo, 2014 - Colagem digital
Colaboradores: Agnus Valente e Ricardo Bezerra

Figura 2 - Lúcia Quintiliana e Agnus, 2014 - Colagem digital
Colaboradores: Lúcia Quintiliana e Agnus Valente

Figura 3 - Maíra e Ricardoll, 2014 - Colagem digital
Colaboradores: Maíra I. Ishida e Ricardo Bezerra

Figura 4 - Maíra e Ricardo, 2014 - Colagem digital
Colaboradores: Maíra I. Ishida e Ricardo Bezerra

Figura 5 - Lili e Ricardo, 2014 - Colagem digital
Colaboradores: Liliane Ricardo e Ricardo Bezerra

Figura 6 - Lucas e Ricardo, 2014 - Colagem digital
Colaboradores: Lucas Costa e Ricardo Bezerra

Figura 7 - Lili, Lucas e Ricardo, 2014 - Colagem digital
Colaboradores: Liliane Ricardo, Lucas Costa e Ricardo Bezerra

Figura 8 - Lili, Lucas e Ricardo ll, 2014 - Colagem digital
Colaboradores: Liliane Ricardo, Lucas Costa e Ricardo Bezerra

Figura 9 - Lili e Ricardo, 2014 - Colagem digital
Colaboradores: Liliane Ricardo e Ricardo Bezerra

Figura 10 - Lili e Ricardo II, 2014 - Colagem digital
Colaboradores: Liliane Ricardo e Ricardo Bezerra

Figura 11 - Ota, 2014 - Colagem digital
Colaborador: Otavio Fabro Ota

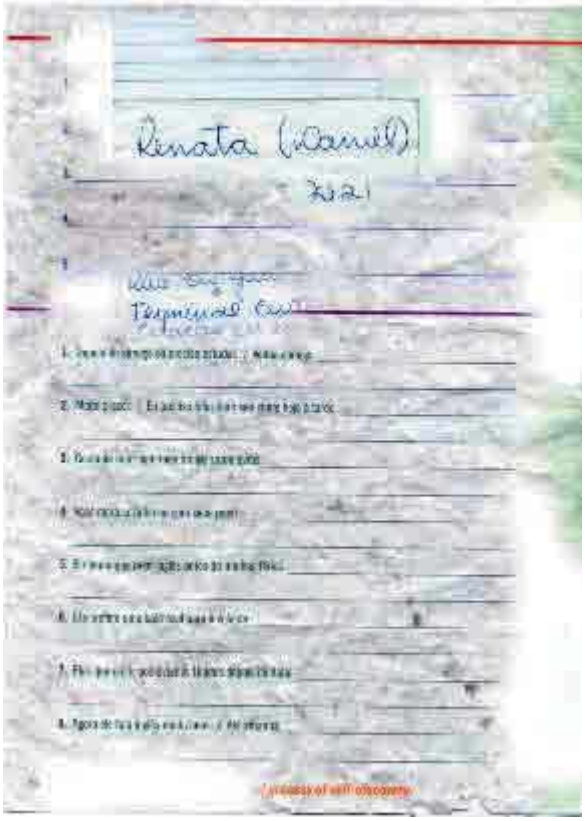


Figura 12 - Maíra e Wagner, 2014 - Colagem digital
Colaboradores: Maíra I. Ishida e Wagner Priante

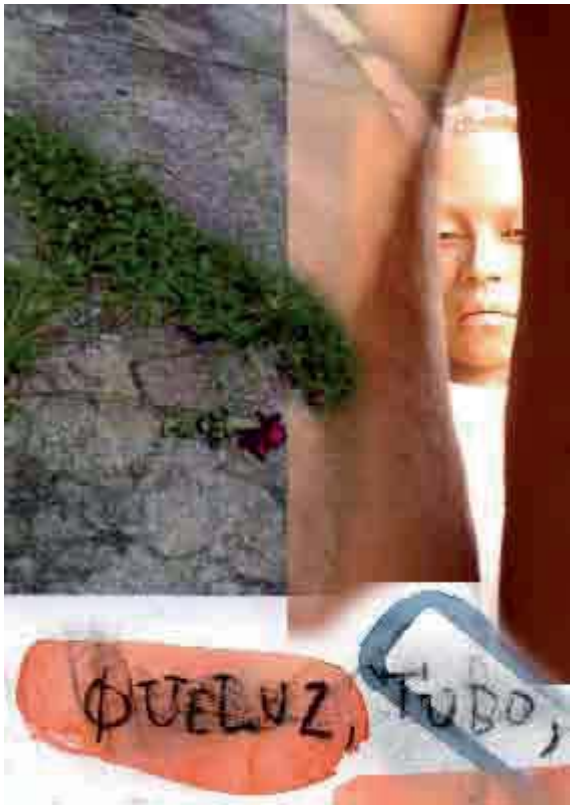


Figura 13 - Stela,Titina e Ricardo, 2014 - Colagem digital
Colaboradores: Stela Kehde, Titina Corso e Ricardo Bezerra

REFERÊNCIAS

KAFKA, Franz. **Essencial.** São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. Introdução e tradução de Modesto Carone.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina et al (Org.). **Walter Benjamin:** Rastro, aura e história. Belo Horizonte: Ufmg, 2012.

Ricardo Bezerra de Albuquerque

Possui pós-graduação em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, 2005 . Doutorando em Artes Visuais Pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (IA-UNESP) desde 2013.Tem experiência na área de artes plásticas como artista e professor com ênfase em desenho, pintura e interdisciplinaridade com teatro.

FICÇÕES IRRECUSÁVEIS

Nelson Ricardo Ferreira da Costa
UNESA - n6r2@yahoo.com.br

RESUMO
Analiso determinados dispositivos utilizados por parte da arte contemporânea para possibilitar a interação entre o espectador e obras definidas como aproximações entre arte e realidade. Proponho que uma concepção específica de vida, e de realidade, é fundamental para definir e colocar em constante fluxo um tipo de compreensão acerca da arte e, consequentemente, instalar um projeto de consumo envolvendo um número cada vez maior de indivíduos. Sugiro que a viabilização desse projeto se dá através da supressão de possibilidades de ação que necessitem de algo diverso das expectativas imediatistas desse agora reconhecido e crescente grande público, simultaneamente produtor e consumidor daquilo que é, imediata e coincidentemente, estimulado e direcionado pelos meios de comunicação de massa.

PALAVRAS-CHAVE
Arte contemporânea. Interatividade. Real e ficção. Fricção.

ABSTRACT
I make an analysis on certain devices used by contemporary art to enable the interaction between the spectator and works defined as approximation between art and reality. I propose that a specific conception of life and reality is essential to define and put into a constant flow a kind of understanding about art and, consequently, to install a project that aims at the increase of the number of consumers. I suggest that the accomplishment of this project is made possible by the suppression of possibilities for action that require something different from the superficial expectations of a large and growing audience, both producer and consumer of what is directed and encouraged, ironically, by the mass media.

KEYWORDS
Contemporary art. Interactivity. Real and fiction. Friction.

Conta-se, e não se sabe a partir de quem ou quando, que uma vez um jovem rapaz ficou como que aprisionado em uma antiga e remota caverna, tendo como única companhia uma pequena lâmpada de óleo. A narrativa, adiantando tratar-se de um evento de puro acaso, revela que ao friccionar a superfície fria e metálica do objeto mágico fez-se presente subitamente uma espécie de gênio que, mais que de imediato, afirmou ser capaz de tornar real todo e qualquer desejo de seu, forçosamente agora, amo e senhor. Compondo tal situação teríamos de um lado um ser com predisposição servil em acatar as solicitações a ele direcionadas e, de outro, um personagem intimado a desejar, a pedir e a solicitar. Intimado sim, pois o "eu quero", isso e aquilo, decorreria, a partir de então, da tal afirmação ouvida acerca da possibilidade de completa satisfação e êxito nesse desejar. Desejo

daquilo que é possível, que é provável e realizável.

Nesse momento atentamos para uma improvável e sobrenatural negociação entre um dado ficcional e uma parcela de fricção. O atrito que acende a lâmpada permite que possamos conectar aquele casual gesto de roçar a superfície do suposto objeto mágico –objeto companheiro de nosso ladino herói– à ficção de poder realizar os desejos ainda nem mesmo desejados. *Fricção* para supor a *ficção* possível; ficção como projeto de realização. Desse modo, esfregando também a lâmpada, sugerimos essa relação interativa entre dois personagens, mas salientando que se trata de um conto, de contemporânea ficção: de um lado, aquele que promete tornar fato o que for desejado e, de outro, alguém que se vê compelido a desejar, compulsoriamente.

Provavelmente muitas das crianças que leram (ou ouviram) tal história escutaram também um "deve-se ver com os olhos e não com as mãos". Já foi comum dizer-se isso sempre que se desencadeava aquele desejo irresistível de tocar nas coisas vistas como novas, desconhecidas e algo interessantes; nas coisas que desfilavam, casualmente, pela frente. Esse "ver de longe e não tocar" era quase um não poder possuir, um deixar de participar da festa. E, assim sendo, um atrito de outra ordem se deparava: a sensação de que a impossibilidade do toque deixava tudo muito distante e mantinha os então espectadores do lado de fora da cena. Tempo passado, aquelas mesmas crianças verificam e testemunham uma espécie de inversão: o proibido agora é não tocar, não ser um *friccionante* ativo e presente a cada mínimo elemento que se ofereça como um algo a mais para se possuir; um algo para, obrigatória e avidamente, desejar-se tomar parte. Possibilidade única, participar seria estar, sensorial e sensacionalmente, também presente em cena e, conforme Jacques Rancière, deixar para trás a maldição de ser espectador, de ser plateia, de apenas olhar de fora o que se passa. No primeiro capítulo de seu livro *O espectador emancipado*, o autor reflete acerca do que possivelmente envolve as interações artísticas argumentando que a ausência de uma relação evidente compreendendo as questões da emancipação intelectual e o problema do espectador contemporâneo possibilita espaço de investigação acerca desse ponto: "Mas para fazer emergir essa relação e dar-lhe um sentido, haveria que reconstituir a rede de pressupostos que situam a questão do espectador no centro do debate sobre as relações entre arte e política". (RANCIÈRE, Jacques, 2010:10).

O que se discute vai além da simplificação ingênua que divide a cena entre aqueles que agem e os que simplesmente observam de fora esse agir. Mas o que seria agir –ou interagir– de fato? Seria simplesmente aceder a todas as solicitações ou quem sabe recusar entrar nessa espécie de palco agora tão ampliado? Para Rancière, a ideia de que ser espectador é um mal estaria baseada na crença de que haveria uma oposição entre *olhar* e *conhecer*. Aquele que olha, olha para uma aparência, ou seja, uma espécie de *ficção* e nunca a própria realidade. Olha de fora, distanciado, ou seja, não participa ou interage –não *fricciona*– o real. Em sua condição ignorante acerca dos mecanismos –dispositivos– que formatam essa ilusão de ótica, deixa-se manipular como uma espécie de objeto e não compreende, não *conhece* a realidade como fato. Consequentemente, e curiosamente, tornou-se senso comum que essa inferior condição seria *a* forma de não atuação, definindo aquele que observa, que permanece distanciado e imóvel em seu lugar, como passivo e separado do que se desenrola diante ele. Distanciado, encontra-se na condição de estar separado da capacidade de conhecer e de poder atuar. Quem sabe, de ser visto enquanto atua. Inversamente, Giorgio Agamben afirma:

> A contemporaneidade é, pois, uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância dele. Mais exatamente, é "essa relação com o tempo que adere a este, por meio de uma defasagem e de um anacronismo". Os que coincidem de um modo excessivamente absoluto com a época, que concordam perfeitamente com ela, não são contemporâneos, porque, justamente por essa razão, não conseguem vê-la, não podem manter seu olhar fixo nela. (AGAMBEN, Giorgio, 2009: *El Clarín*).

Nessa direção fica possível compreender certos procedimentos –em parte do meio artístico já praticamente um consenso– que focalizariam a especificidade democrática do fazer artístico na negociação entre a figura de um possível *autor*, o chamado *artista*, e de prováveis participadores (e que muitos adjetivam de *co-autores*) advindos do que se costumava considerar anteriormente como o *público*. Do atrito entre esses personagens flutuantes e uma série de conceituações e circunstâncias se faria o trabalho de arte.

E seria provável, ainda que como hipótese, pensar que em certa produção de *arte contemporânea* haveria alguns *modelos*, ou formatações, agora especialmente privilegiadas pela mídia e pelos sistemas promotores da circulação e visibilidade? Haveria um estímulo de mercado determinando o que interessaria ser

produzido e, simultaneamente, ser avidamente consumido pelo público participante?

Mas caso a hipótese seja admitida, a *quem* –ou a *que*– poderia ser creditado um agir artístico? Aos artistas e co-artistas intensamente envolvidos nessa *fricção* ou também a uma espécie de dispositivo, *imperceptível* e impessoal, operando interesses sobre as *ficções* habituais dos elementos *visíveis* e *participantes* na cena?

Fique claro que não se faz aqui a defesa de um ou outro modo de interação com o objeto artístico, mas sim de que não há somente um modelo que detenha a supremacia sobre a capacidade de interação mais intensa ou satisfatória com a obra artística. Podemos dizer inclusive que o grau dessa interação, no sentido mais amplo do termo, não se acha na dependência direta de uma imersão física absoluta na obra. Ainda mais que, quando falamos em tempos de fronteiras, limites e contornos tão tênues, o que seria hoje estar totalmente dentro ou próximo de algo?

Figura 1 - *narciso.com* - videoframe Nelson Ricardo 2007
https://www.youtube.com/watch?v=pT4fOGBMl88

Com uma relativa emancipação dos corpos, com a chamada queda das fronteiras e a instalação de uma cada vez mais frequente prática de equivalência nos discursos, muitos termos e conceitos passam a ser revistos mediados por uma

flexibilização tão intensa e veloz que acaba por pulverizá-los em suas especificidades. Consciente de que elas podem e devem ser debatidas, penso ser discutível que uma pluralidade de significados sofra uma espécie de nivelamento onde sentidos opostos devam ser lidos como sinônimos. Por exemplo, ao falarmos de presença: ainda que se admitam vários modos de se estar presente supõe-se haver a possibilidade de que algo assim não o esteja; entretanto, se dissermos que *presença* pode ser *ausência* e vice-versa, ou ainda, que estar ausente é um outro modo de se fazer presente, ocorre um esvaziamento no significado e utilização dos termos e uma consequente neutralização da discussão. Os termos, assim relativizados, passam a ser equivalentes e o debate se torna retórica. Contudo é possível verificar que essa flexibilização, além de não ser universal, de fato obedece a certos direcionamentos. Como uma via de mão única, estar ausente ou não corresponder ao convite de interação passa a ser cada vez mais impossível. É como se estivesse em processo um mecanismo onde estar *aqui*, ser constantemente *visível* e corresponder incessantemente ao que lhe é solicitado fosse a única regra – ficção irrecusável e voluntariamente seguida.

A toda uma sorte de participantes, estaria destinada a aceitação no participar. Voluntariamente se integrarão, pelo menos em princípio, naquilo que lhes será sutilmente sugerido por quem, ou por aquilo, que de fato demarca o *como* deve se proceder. Tornou-se comum *ficcionar* que se discute acerca da liberdade de ação, coletiva e individual. Todavia não se verifica possibilidade de escolha e participação fora da aceitação em cooperar para além do que é predeterminado em diferentes – mas muito semelhantes– situações artístico/imersivas. Nelas a hipótese da recusa (perigo constante) é inadmissível e sequer está listada entre as normas de participação. Na maioria das vezes, será impossível interagir de modo a ir de encontro a tudo, ter mais de uma escolha a cada vez ou decidir não *friccionar* nada e voltar atrás. No processo de construção de certos dispositivos interativos, verificamos que, para se atingir uma espécie de "sensação de liberdade de escolha" por parte daquele que faz uso dos mecanismos regulados a partir desse pressuposto, o artista necessita, de antemão, estar com absoluto e total controle acerca do que se passa e do que poderá ocorrer durante as fases de interação entre os participantes. Cada eventual decisão deverá ser prevista antecipadamente para que a proposta que configura o trabalho artístico possa ser mantida em sua íntegra,

o que elimina toda e qualquer escolha, ou todo e qualquer gesto, que escape às regras que estipulam e delimitam a encenação dos participantes. Ao falar sobre o que chama de *paradoxo do espectador*, Ranciére diz que não haveria teatro sem *sua* presença, ainda que esse espectador possa ser único e estar oculto (RANCIÈRE, Jacques, 2010:10). E uma particular *condição de espectador* está muitas vezes oculta sob a *condição de participante* em uma encenação mediada pela crença na suposta emancipação dela mesma. Isso que torna possível compreender que não é apenas pelo fato de supostamente se abandonar o binômio autor/espectador (palco/platéia, galeria/rua) que de fato se instala uma nova forma de relação.

É igualmente importante investigar as diferenças e aproximações entre *interação* e *consumo* para poder assim pensar em que medida o recorrente discurso que visa ampliar indefinidamente o número daqueles que consomem visitas a galerias e museus, que comparecem a eventos artísticos e a manifestações onde se toma contato com esse tipo de produção seria diferente do que o estímulo feito por outras formas de indústria. O *slogan* de que é imprescindível *tomar parte* em determinadas situações está presente nas mais diversas áreas do dia a dia e não é especialmente privilégio do universo da arte. Isso estabelece uma sintomática e já plena contaminação entre o universo artístico e o que se considera a cena real.

É possível que uma das maiores dificuldades em um projeto que proponha esse tipo de interação esteja exatamente na disseminação da crença de que tomar parte em uma proposta artístico/interativa torna o ativo participante instrumento de uma suposta conexão entre o universo da arte e o que se imagina ser a "vida real". De fato ocorre uma aproximação com um formato específico da realidade, com um formato apenas. Pode-se pensar que, em certa medida, sempre houve uma espécie de convívio, oscilante entre *distanciamento* e *aproximação*, no que se refere às fronteiras que formatam aquilo que a cada momento se estabelece como sendo “vida real” e o que se compreende como *ficção*.

Não sendo considerado em absoluto como um privilégio da arte contemporânea, esse tipo especial de relacionamento é observável em todos os momentos históricos, cabendo apenas guardar as diferenciações, conceituações e significados associados a cada um daqueles termos, considerando-os particularmente em cada período. O que se chama agora “vida” ou como se define

“arte” sofreu –e sofre– modificações que imediatamente revelam que afinal se trata de algo temporal, algo que seguramente acumulará alterações de acordo com os interesses característicos a cada instante.

De fato, se mostra sintomático o investimento percebido atualmente na produção de certos discursos que aderem a uma determinada produção e veiculação de uma parcela da arte contemporânea. Alguns desses discursos, presentes na mídia de um modo geral, operariam especificamente por meio de uma espécie de defesa de um determinado *real* como sendo a própria “realidade em si”, sendo essa defesa edificada através da instrumentalização de recorrentes fragmentos da banalidade cotidiana, utilizados como repertório disponível à afirmação, circulação e consumo de todo um segmento significativo da produção artística. Não podemos esquecer que aparentar, sugerir ou aventar algum tipo de semelhança com o mundo, ou com a vida cotidiana, há muito faz parte do imaginário dos artistas, ainda que muitas vezes se estabeleça como meta o afastamento ou mesmo o rompimento com essa suposta identificação. Diante da impossibilidade de um encontro de fato com o *real*, constroem-se –e destroem-se– séries de realismos aos quais cabem maiores ou menores audiências e seguidores.

Certamente não se trata de fenômeno novo ou recente, mas o que deve ser considerado é que é possível estabelecer uma conexão entre o tipo de recorte que está sendo veiculado e determinados interesses econômicos e de mercado. Essa referência muitas vezes entra em cena encoberta, ou mascarada, em atitudes supostamente inclusivas, educativas e associada a programas de facilitação social. A partir de um dado momento, intensifica-se uma espécie de manipulação, intensa, direta e imediata, utilizando o que poderia haver de mais trivial e cotidiano com o propósito de efetivar a sua instrumentalização especulativa por parte da arte. Essa estratégia permite que determinadas propostas de trabalho atinjam um alto nível de visibilidade junto à mídia e obtenham prestígio e simpatia por parte de um grande público que é levado a crer que vários aspectos de seu universo cotidiano seriam agora vistos como algo importante. Importante mesmo é assinalar que, sob as artimanhas desse recorte, pode ser observado o gradativo desprestígio de qualquer elemento percebido na vida cotidiana que possa de algum modo ser associado a alguma forma de hierarquia e erudição. E ainda que qualquer olhar nem tão atento perceba se tratar de pura *ficção*, parece que apenas a sensação de que isso se dá é

suficiente para se crer que a hierarquia está banida de vez e a experiência *arte* se torna finalmente em algo de fácil, rápido e satisfatório acesso a todos.

O problema é que esse determinado “recorte de real” –pura ficção– passa a ser aceito praticamente como um “sinônimo do real”. Essa espécie de sutil “jogo interativo” serviria adequadamente a interesses característicos de ampliação de mercado por se apropriar de ferramentas veiculadas na mídia como, por exemplo, os discursos chamados de politicamente corretos. De modo similar, uma específica leitura dos termos *participação* e *democracia* resultaria na interpretação de ocasionais críticas a essa forma de sistematização como sendo "discursos e posicionamentos reacionários e retrógrados” frente aos projetos de emancipação social e artística agora desenvolvidos.

A partir de Theodor Adorno fica possível colocar que a esse específico formato de representação, compreensão e veiculação da realidade –e sua complexa relação com a obra de arte– interessa profundamente a produção de um número cada vez maior de consumidores do também produto arte. Na *Indústria Cultural* é proporcionada ao consumidor uma série de necessidades, de desejos, que ele mesmo desconhece. Para que esses, após instalados, sejam satisfeitos não é necessário pensar, mas apenas e tão somente escolher entre as possibilidades oferecidas. Assim ele encontra à sua disposição esquematizações, suficientemente inofensivas, de fácil e rápido acesso e com a qualidade maior de poderem ser empregadas indiscriminadamente. O único alvo da *Indústria Cultural* é a finalização de seus objetivos de alargamento de mercado.

Proponho que uma concepção específica de vida, e de realidade, é fundamental para definir e colocar em constante fluxo um tipo de compreensão acerca da arte e, consequentemente, viabilizar seu projeto de consumo por um cada vez maior número de indivíduos. Para tanto, deveriam ser imediatamente desprestigiadas as outras possibilidades de argumentação que necessitassem de algo diverso das expectativas imediatistas desse agora reconhecido e crescente grande público, simultaneamente produtor e consumidor daquilo que é, imediata e coincidentemente, estimulado e direcionado pelos meios de comunicação de massa.

O peculiar produto, para ser desejado, deverá ser de fácil acesso, sinônimo de garantia de diversão, abranger larga produção, baixíssimo custo e poder ser rapidamente multiplicável. E, é claro, descartável e de pouca influência no que se

refere à modificação de hábitos ou à viabilização de questionamentos e reflexões que possam gerar conflitos indesejáveis.

Felizmente a aparente unanimidade é rompida e indagações vêm surgindo para friccionar os já ampliados campos de especulação no espaço artístico, o que demonstra uma necessidade de renovação de parâmetros e construção de outras vias de abordagem a essa gama de experimentações a que chamamos arte.

Um questionamento realmente formulado a partir da *fricção* entre *ficção* (arte) e *realidade*, como campos interpenetráveis, ainda que distintos, pode influir no reposicionamento das possibilidades latentes na produção proposta como aberta e participativa. Uma crítica a um consumo acelerado da cena artística como mercadoria-fetiche ao alcance de todos pode sim sofrer todo o tipo de contaminação e intermediação através das ferramentas recolhidas poeticamente no cotidiano e, mesmo assim, viabilizar de fato o surgimento de múltiplos pontos de vista, de espaços e de gestos favoráveis à análise e à reflexão. A dificuldade é que a *fricção* por ela mesma é proposta de modo intenso, rápido e superficial. Friccionar uma superfície e, logo a seguir, passar à seguinte, impede que o participante se perceba em cena; se perceba como parte integrante e ativa na *ficção*.

E já que tratamos de encenação, é oportuno pensarmos a relação existente entre *opacidade* e *transparência*, demonstrada por Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*.

Para Xavier, um discurso se tornaria transparente não se revelando enquanto discurso; simulando uma condição de verdade, conforme é demonstrado pelas tradicionais –ou contemporâneas– representações ilusionistas ou naturalistas. Por se ocultar em sua invisibilidade –por ser aparentemente imperceptível– torna difícil alguma interação de forma consciente.

Diferentemente, teríamos a opacidade de um discurso, ou de um dispositivo, no momento em que este se mostra, ou seja, deixa evidente todo o seu aparato e revela seu próprio mecanismo de ação. O dispositivo opaco poderia ser visto como aquele que apresentaria *um real*, ainda que ficcional, e não uma *representação* do real em si. Nessa direção, por ser perceptível, seria um mecanismo que melhor viabilizaria a percepção do que se encena e os possíveis modos de interação, de atuação ou *fricção* entre os personagens e o que delimita o objeto de interesse.

E é exatamente essa abertura à possibilidade interativa, de manifestação e interferência a partir do interior desse *sistema*, que poderia nos interessar de modo premente, já que estaríamos completamente afetados enquanto possíveis *sujeitos* atuantes no processo.

Mas em meio a que circunstância poderíamos exatamente verificar a *genealogia* desse tipo de estrutura?

Uma via de acesso seria através da reflexão de Agamben quando, em seu livro *O que é um dispositivo?*, busca as origens desse complexo termo e da avaliação das circunstâncias em que poderia ser considerada a sua utilização. Para o autor, aquilo que teve início a partir de um poder externo ao indivíduo acaba por ser interiorizado pelos homens em sistemas de crença e sentimentos. Agamben comenta que Michel Foucault faz aplicação da expressão em relação ao conjunto de situações produzidas no atrito entre indivíduos, instituições, processos de subjetivação e os dados que objetivariam os jogos do poder.

O termo *dispositivo* seria, então, algo como o alinhamento de uma série de mecanismos e práticas, lingüísticas ou não, médicas, jurídicas, militares, políticas e artísticas que teriam como alvo o alcance de determinado efeito.

Caminhando com Agamben somos inesperadamente conduzidos até um problema econômico: comentando acerca da origem do conceito de *economia* quando, nos séculos iniciais da Igreja Católica, onde o termo grego *oikonomia* (administração do *oikos* – da casa) era aferido em relação a uma possível “economia divina” e onde transcorreria uma espécie de relação de confiança entre *Pai* e *Filho* na *gestão/administração* da história humana.

Ao ser traduzido para o latim, *oikonomia* lê-se como *dispositio*.

> Os ‘dispositivos’, dos quais fala Foucault, estão de algum modo conectados com essa herança teológica, e podem ser de algum modo reconduzidos à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou a essência e o modo em que ele administra e governa o mundo das criaturas. (AGAMBEN, Giorgio, 2005: 11).

Agamben propõe que denominemos *dispositivo* a tudo aquilo que denote capacidade para “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres viventes”. Assim

sendo é perceptível a existência de um dispositivo, a principio invisível e sutil, gerindo e direcionando a crença em um único e absoluto modo de produção, formatação, veiculação e interação com a arte. Todas as variações pretendidas não afetariam os objetivos a serem alcançados e a ampliação no poder desse mecanismo é obtida através da imediata satisfação nos pequenos desejos de um público que se entrega voluntariamente e sem nenhum tipo de receio às suaves e divertidas *fricções*.

A lâmpada continua oferecendo o que não é pedido, mas mesmo assim rapidamente realizado. Ficcionalmente, o público atinge uma sensação de que é parte ativa na produção da obra e isso basta para que o processo se mantenha em andamento. Não há nenhuma necessidade de aprofundamento ou reflexão naquilo que é experimentado quando ouvimos que experimentar ou vivenciar uma situação já é compreender e refletir acerca do que se passa.

E qual será o próximo desejo...?

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é ser contemporâneo?* In: *El Clarín*, Buenos Aires: 21 de março de 2009.

_____. *O que é um dispositivo?* In: *Outra travessia*, nº 5. Florianópolis, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*: a opacidade e a transparência. 4ª edição. Paz e Terra, 2008.

Nelson Ricardo Ferreira da Costa

Artista pesquisador. É Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ com estágio CAPES junto à Universitat de Barcelona, Mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pelo Instituto de Artes da UERJ e Especialista em Teoria da Arte pela mesma instituição. Atua como professor (graduação e pós-graduação) na UNESA.

ARTE

MESA 18 - Processos Criativos de Arte em Educação

Fernanda Alvarenga Cabral
PROCESSOS CRIATIVOS: RITMO EM CENA NO TEATRO PARA BEBÊS

Márlon Souza Vieira
A CRIATIVIDADE POR MEIO DE JOGOS MUSICAIS: UMA EXPERIÊNCIA DE AMBIENTE ESCOLAR

Mirtes Júlia de Sousa Ferreira
OS PONTOS DE CULTURA E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO DE MÚSICA NO ESTADO DE SÃO PAULO

Patrícia Silva Rodrigues
A PAISAGEM SONORA DA SALA DE AULA: ESCUTA E CRIAÇÃO, DESENVOLVIMENTO MUSICAL E DA CONSCIÊNCIA ECOLÓGICA

Lidiane Cristina Loiola Souza
MAS NÃO SOU FORMADO EM MÚSICA... E AGORA? POSSIBILIDADES MUSICAIS NA EDUCAÇÃO INFANTIL

PROCESSOS CRIATIVOS: RITMO EM CENA NO TEATRO PARA BEBÊS

CABRAL, Fernanda Alvarenga.
Artes Cênicas/UnB - fernandacabralweb@gmail.com

RESUMO
Este artigo propõe o estudo de processos criativos no teatro para bebês. Neste teatro, o processo criativo, assume, ao mesmo tempo, uma função de ferramenta sensorial e psicológica no desenvolvimento do trabalho cênico; com foco na linguagem musical, assim, como oferece metodologias próprias, que contribuem à sua construção dramatúrgico-performática. O teatro para bebês já ocupa um lugar singular no atual teatro contemporâneo. Seu estudo está vinculado ao ensino na primeira infância, mas também ao desenvolvimento de outras formas de se pensar a sua própria poética em cena.

PALAVRAS-CHAVES
Processo criativos. Teatro para bebês. Pedagogia do teatro. Mediação.

ABSTRACT
This article proposes the study of creative processes in theater for babies. At this stage, the creative process takes, at the same time, a sensory and psychological tool function on the development of the scenic work, with a focus on musical language, and offers methodologies, which contribute to its dramaturgical-performatic construction. Theatre for babies already occupies a unique place in the current contemporary theater. This study is linked to the teaching activity in early childhood, but also to the development of other ways of thinking his own poetic scene.

KEYWORDS
Creative processes. Theater for babies. Pedagogy of drama. Mediation.

1. Teatro para bebês

Quando nomeamos o chamado “teatro para bebês”, referimo-nos a uma expressão teatral contemporânea iniciada na França, no inicio dos anos 90, a partir de algumas experiências isoladas nos anos 80. Consideramos o ano de 1992 como a data de batismo teatral dessa tão jovem expressão artística, ocasião em que foi realizada, na cidade de Marne-la-Vallée-Maubuée, a primeira bienal, intitulada Bienal das Artes para Crianças de 0 a 7 anos (JANNELLE, 1993, p.5).

Campo vasto e curioso, de inovações cênicas, contemporâneo e interdisciplinar, esta linguagem teatral apresenta-nos um universo cheio de perguntas e leva-nos a grandes descobertas, que são ao mesmo tempo caminho e espaço fértil para novos pesquisadores na arte e na educação. Neste caso, não

poderíamos falar de sua existência sem estabelecermos uma ligação entre este campo e o espaço onde essencialmente suas pesquisas são iniciadas, as escolas infantis.

Pensar o ato da criação teatral como parte do desenvolvimento de um olhar dialógico entre público e artista é parte da poética buscada no teatro para bebês, é a partir desse lugar, desse encontro, que a cena principia. Mesmo que ainda fora do palco, o público já faz parte do espetáculo, pois é também inspirado nele (nas relações entre pais, bebê e o mundo), nas temáticas que envolvem o desenvolvimento do bebê e suas relações de afeto com os que lhes rodeia, que a criação nesta linguagem se desenvolve. A observação dessas relações, fazem parte do processo criativo do espetáculo.

O conceito de arte-educação relaciona-se não só aos que recebem uma formação artística dentro de uma sala de aula, mas também à formação do público, dos espectadores e daqueles que pensam essa relação, os próprios mediadores.

> "Um projeto de formação de espectadores, por sua vez, cuida não somente de por o espectador diante do espetáculo, mas trata também da intimidade desse encontro, estreitando laços afetivos, afinando a sintonia, mediando a relação dialógica entre espectador e obra de arte" (DESGRANGES, 2011, P.157).

No processo de criação de uma obra específica para bebês, existe um trabalho prévio, de observação do ambiente e das relações entre o sistema educacional (os professores) e o bebê, tendo como ponto de partida, o lugar de formação e acolhimento dos mesmos: as creches. A obra criada é também pensada, a partir das relações entre os cuidadores e o bebê. Essa ação acontece através da observação minuciosa do bebê neste ambiente: a forma como ele se relaciona com o espaço, sua corporeidade, interação com os outros bebês, com os professores e com os objetos, determinantes na construção de seus próprios vínculos emocionais.

Desta maneira, é de responsabilidade do artista-pesquisador dedicado à arte para bebês pensar o seu próprio trabalho como parte de um movimento artístico-pedagógico. E nele, tendo como ponto de partida, o desenvolvimento de seu olhar de observador curioso em relação à primeira infância: "a observação da arte só poderá levar a um prazer verdadeiro, se houver uma arte da observação" (DESGRANGES, 2001, P. 44). É só a partir de um entendimento mais profundo das

relações entre os educadores e os bebês, seus contextos específicos, necessidades, dificuldades e condições de trabalho, que o artista poderá verdadeiramente dialogar com o espaço observado; desenvolver esse olhar é parte da mediação, parte do processo de criação e diálogo artístico da obra com o público.

Primeiramente, não há como dissociar a criação no teatro para bebês das escolas infantis, já que ela acontece a partir do trabalho de observação por parte dos intérpretes neste ambiente; nos trabalhos realizados pela equipe teatral, atores e diretor, assim, como no resultado final da criação artística, que acontecerá em grande parte também ali, além de nos teatros, festivais, seminários nacionais e internacionais sobre a primeira infância. Mas, é nas escolas infantis, onde a maioria das peças são apresentadas, ou pelo menos, iniciam seu caminho como parte da experiência do processo que nomeio "laboratório de observação nas creches", até o resultado final, a apresentação do espetáculo em si.

Este laboratório é fundamental na construção do trabalho do ator, pois é ali, onde ele encontrará grande material para sua criação. Normalmente ele deve acontecer de forma a não modificar o cotidiano dos bebês nas creches: o ator se senta num canto da sala e apenas observa, buscando a maior neutralidade possível neste espaço. Quanto mais vezes essa atividade é realizada, mais material criativo surge ao processo.

2. O Público

O bebê está completamente apto a fruir com a espetáculo desde sua vasta capacidade de entendimento, a partir de sua percepção sensorial, emocional, mítico-poética e imagética da obra, que foi feita e pensada para eles, em sua ampla dimensão.

Já antes do início do espetáculo, faz-se claro este é feito para os bebês, que eles são infinitamente aptos a compreenderem, não desde o ponto de vista de uma adulto que imagina o que um bebê possa sentir, pensar ou desejar; mas, sim, a partir da sua infinita capacidade de percepção poética contemplativa para desfrutar a partir e com a obra de arte.

É importante deixar claro, que a nomeação dada a este tipo de teatro, "teatro para bebês", pode trazer confusões do tipo: É feito somente para os bebês? É teatro

para ensinar teatro aos bebês? Os bebês participam? Essas são algumas entre as inúmeras perguntas que a terminologia suscita. Ele é feito para todos, mas fundamentalmente inspirado no amplo universo criativo da primeira infância (é claro, a partir das relações emocionais e sociais de seu ambiente e entorno familiar) e normalmente desperta o interesse de várias gerações que assistem a obra. Sendo estas diferentes relações geracionais, também uma temática que aparece em muitas ocasiões, nas montagens teatrais.

3. Processos Criativos

Como campo de pesquisa principal do estudo dos processos criativos, escolho um espetáculo do grupo seminal de teatro para bebês hispânico-brasileiro La Casa Incierta, o espetáculo "Pupila d'água". A escolha de "Pupila d'água" como campo principal desta pesquisa se justifica por motivos teóricos e vivenciais. Do ponto vista histórico-teórico trata-se de um dos principais espetáculos deste tipo de teatro no mundo (tendo se apresentado em mais de 30 cidades desde sua criação). Do ponto de vista experiencial, essa pesquisa será privilegiada pela fato da autora ser uma das intérpretes e compositora musical da obra cênica, tendo um ponto de vista único de criadora-observadora.

Também dentro desta investigação prática e teórica, como resultado deste diálogo, dando continuidade ao estudo a partir de uma análise da construção cênica musical, será apresentado mais uma criação para a primeira infância intitulada "O Farol", como resultado prático desta pesquisa de mestrado.

Múltiplos são os caminhos de criação, eles podem surgir a partir de um texto já pré-existente, seja ele de prosa, poesia ou propriamente teatral. No entanto, é comum que as companhias desse tipo teatro escrevam e dirijam suas próprias obras.

Dentro desta pesquisa, o estudo da relação entre a arte e a educação na primeira infância é também de grande importância, tendo como mote a análise rítmico-musical e sua relação direta com a formação artística estudada, seja ela como veículo de comunicação expressiva entre educadores e alunos, ou como ferramenta fundamental para o trabalho dos atores, diretores ou encenadores dessa jovem arte. Desta maneira, procuro estabelecer uma conexão direta, entre o

material criativo escolhido, como ponto de partida, sempre em diálogo com a linguagem musical, mas propriamente, aquela relacionada aos estudos sonoros e rítmicos da cena.

4. A rítmica em cena

> "Toda duração verdadeira é essencialmente polimorfa; a ação real do tempo reclama a riqueza das coincidências, a sintonia dos esforços rítmicos. Não seremos seres fortemente constituídos, vivendo num repouso bem assegurado, se não soubermos viver em nosso próprio ritmo, reencontrando, a nosso modo, o impulso de nossas origens à menor fadiga, ao menor desespero."[1]

Richard Wagner considerava a linguagem e a música como possuidoras de raízes comuns (TUNES-PEDERIVA, 2013). Dentro deste campo de estudo, faz-se evidente que é através da música que muitos desses caminhos de pesquisa – principalmente o da relação entre a arte e a educação, encontram suporte para a sua própria continuidade. O estudo da linguagem musical é um elemento chave, ferramenta fundamental para estabelecer uma conexão entre os artistas que trabalham na construção cênica de suas obras, educadores e seu público.

Aproximar-se deste vasto e instigante campo de pesquisa é também abrir muitas portas ao estudo das novas descobertas na relação entre a arte, a educação e a própria evolução do ser humano, já que estamos diante de um público dotado de uma grande capacidade poética e que nos possibilita entrar em contato com um universo rico de uma sensibilidade ímpar.

Dentre as companhias existentes no mundo especialistas nesta arte, observamos que muitas buscam, em seus espetáculos, a construção de uma nova estética, onde percebemos explicitamente que "o contemporâneo não é uma época ou uma tendência, mas um modo de sensibilidade, do pensamento e da enunciação de hoje" (FERNANDES, 2010, P.24). É a partir desses questionamentos e constatações que se desenvolve a criação em cena na primeira infância.

Pensar os processos criativos no teatro para bebês é também relacioná-los aos processos formativos do ator, já que fazem-se necessárias novas abordagens

[1] BACHELARD, Gaston: *A Dialética da Duração*. Editora Ática S.A: , 1988; p.8.

também no âmbito da interpretação teatral, que procura novos lugares de criação, à altura deste novo e exigente público.

5. Consideração finais

O estudo desta nova linguagem cênica e da sua relação com a formação rítmica-musical, contribui na identificação e no reconhecimento dos trabalhos de pesquisa da arte na primeira infância, pois acredito que as descobertas oriundas desta pesquisa, de cunho teórico e prático, serão de grande relevância para a formação de arte-educadores neste campo. Da mesma maneira, torna-se ferramenta criativa para futuros atores, diretores ou encenadores desta arte.

O teatro para bebês ocupa um lugar de crescente relevância e expressividade junto a sociedade, seja nos palcos, para o seu crescente público, seja nas escolas infantis. Seu estudo é de extrema importância para o desenvolvimento do atual teatro contemporâneo. Ao mesmo tempo que sua existência, está totalmente vinculada à atividade do ensino na primeira infância. Não há como falar em teatro para bebês, sem desenvolver um trabalho de formação junto aos educadores, pois dentro desta nova linguagem, é o professor uma importante chave na descoberta e sensibilização da percepção desta poética arte. É ele que abrirá às portas aos artistas que criarão seus espetáculo, assim como é também ele que estabelecerá uma ponte entre esta arte e os bebês. Não existe teatro para bebês, sem um trabalho de formação deste corpo docente. E este teatro se constituirá, através de um diálogo entre artistas e educadores, numa relação de co-existência, num intercâmbio profundo entre a arte e a educação.

Neste teatro, a criação musical, tem ao mesmo tempo função de ferramenta sensorial e psicológica no desenvolvimento do trabalho cênico, assim como oferece metodologias próprias que contribuem para a construção dramatúrgico-performática. A linguagem musical está diretamente ligada à descoberta destas capacidades de expressão artística no teatro para bebês, fundamentando assim, um importante pilar de construção, na ampliação da consciência singular do indivíduo e na relação de seus processos de imersão social e educacional.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gastón. *A Dialética da Duração.* Editora Ática S.A., São Paulo, 1988.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro*: Provocação e Dialogismo. São Paulo, Editora Hucitec, 2011.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas.* Perspectiva, São Paulo, 2010.

JANNELLE, Chantal: *La création et Le petit enfant*. Allée de la Ferme. Editions de l'Aube, 1993.

TUNES, Elizabeth e PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. *Da Atividade Musical e sua Expressão Psicológica.* Prismas, Curitiba, 2013.

Fernanda Alvarenga Cabral

Cantora, compositora e atriz formada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, com especialização em interpretação teatral na RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid – bolsista Capes). Atualmente realiza mestrado dentro da linha de pesquisa Processo Composicionais para a Cena intitulado "Ritmo em Cena na primeira infância: O Teatro para bebês", na Universidade de Brasília - UnB dentro do Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas (bolsista Capes). Orientador: Marcus Santos Mota.

A CRIATIVIDADE POR MEIO DOS JOGOS MUSICAIS: UMA EXPERIÊNCIA EM AMBIENTE ESCOLAR

Márlon Souza Vieira
IA / Unesp - marlonsvieira@gmail.com

RESUMO
Este trabalho busca uma reflexão sobre o processo de criação a partir de jogos musicais vivenciados por alunos da rede municipal de Seropédica/RJ. Por meio da criatividade são promovidos elementos essenciais para o processo de ensino-aprendizagem do aluno, formando experiências ativas e intelectuais no âmbito da educação musical. Para tanto, procurou-se dialogar com teóricos e investigar pesquisas relacionadas à influência dos jogos musicais, criatividade e experiência. Entendemos que os jogos musicais promovem uma criação que sobrepuja a imitação, sendo expressiva, sensível e peculiar. A importância da ampliação de conceitos relacionados ao processo de criação, dentro da perspectiva da educação musical, onde culmina em experiência pessoal e interpessoal, torna a investigação desse processo relevante.

PALAVRAS-CHAVES
Jogos musicais. Processos de criação. Experiência. Ambiente escolar.

ABSTRACT
This work seeks a reflection on the process of creation from music games experienced by students of municipal network of Seropédica/RJ. By means of creativity have promoted essential elements for the teaching-learning process of the student, trainee experiences active and intellectuals in the context of musical education. To do so, it sought to engage with theoretical and investigate research related to the influence of music games, creativity and experience. We believe that the music games promote a creation that overcomes the imitation, being expressive, sensitive and peculiar. The importance of the extension of concepts related to the process of creating, within the perspective of musical education, which culminates in personal experience and interpersonal, makes the research of relevant process.

KEYWORDS
Music Games. Processes of creation. Experience. School Environment.

Introdução

O desenvolvimento de atividades musicais baseado em brincadeiras, normalmente, surge como um disparador para um processo de criação em aulas de música. Essa construção é um procedimento pedagógico usual em educação musical, principalmente, em ambiente escolar porque a música sempre fez parte ativa na vida das pessoas. Ela está vinculada a outras formas de arte desde a antiguidade, dando visibilidade aos processos de transformação da trajetória humana. Segundo Swanwick: “a música é uma forma de discurso tão antiga quanto

a raça humana, um meio no qual as ideias acerca de nós mesmos e dos outros são articuladas em formas sonoras" (SWANWICK, 2010, p.18). De acordo com Schafer (2011, p.175), "a música é, sobretudo, nada mais que uma coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos pelas sucessivas operações de pessoas [...]". Portanto, os sons envolvem nossa mente e seleciona aquilo o que queremos e desejamos ouvir e resultam em práticas criativas e fecundas. O brincar também possui primazia no processo de desenvolvimento da humanidade que, segundo Carneiro, "é a primeira e mais efetiva experiência em nosso aprendizado como seres humanos" (CARNEIRO; DODGE, 2007, p.10). Em ambiente escolar, sempre há momentos em que a música reflete em vivências lúdicas, com atividades e brincadeiras que em seu conjunto estrutural e sistemático são, quase sempre, reproduzidos através de jogos musicais. Isso é confirmado por Carneiro (2007, p.29) quando conceitua a palavra "brincar" como sinônimo de "jogar".

> [...] há uma grande dificuldade em se conceituar o brincar, pois não existe entre os especialistas consenso a respeito do assunto. A maior parte dos estudiosos preferem usar uma expressão mais ampla – *atividade lúdica* -, que acaba sendo sinônimo de jogar. (CARNEIRO; DODGE, p.29, 2007)

Ainda nesse sentido, Joaquim de Paula ressalta que além do brincar o jogo promove o fantasiar, o imaginar e o criar: "O jogo, a arte e a brincadeira são também formas naturais de 'ir além'. Brincando pode 'quase' tudo. Fantasiando, imaginando, criando, se navega por 'mares nunca antes navegados'. Viajar é um jogo" (PAULA, 2009, p.05). Daí decorre que estando o processo criativo, por meio dos jogos musicais, integrada às crianças em ambiente escolar, a contribuição obtida será múltipla. Ainda nesse contexto, Joaquim de Paula constata:

> O jogo, a arte e a brincadeira têm existência própria. Não se limitam a servir de apoio a um trabalho pedagógico, psicomotor ou como um instrumento para facilitar aquisição de comportamentos, regras ou uma socialização. Embora possam e devam ser utilizados para tal. (PAULA, 2009, p.05)

Esta existência própria é concebida a partir da execução que, ao ser implementada gera concepções de experiência do mundo real por dentro e por fora, normalmente enriquecido pela própria arte.

Assim, levado em consideração a relevância do processo criativo por meio dos jogos com crianças em ambiente escolar, verificamos que se faz relevante vivenciar os jogos musicais, na medida que os resultados investigatórios podem ser favoráveis à aprendizagem escolar e provocar experiências idiossincráticas, ativas e estéticas.

Procedimentos metodológicos e a relação com a pesquisa do mestrado

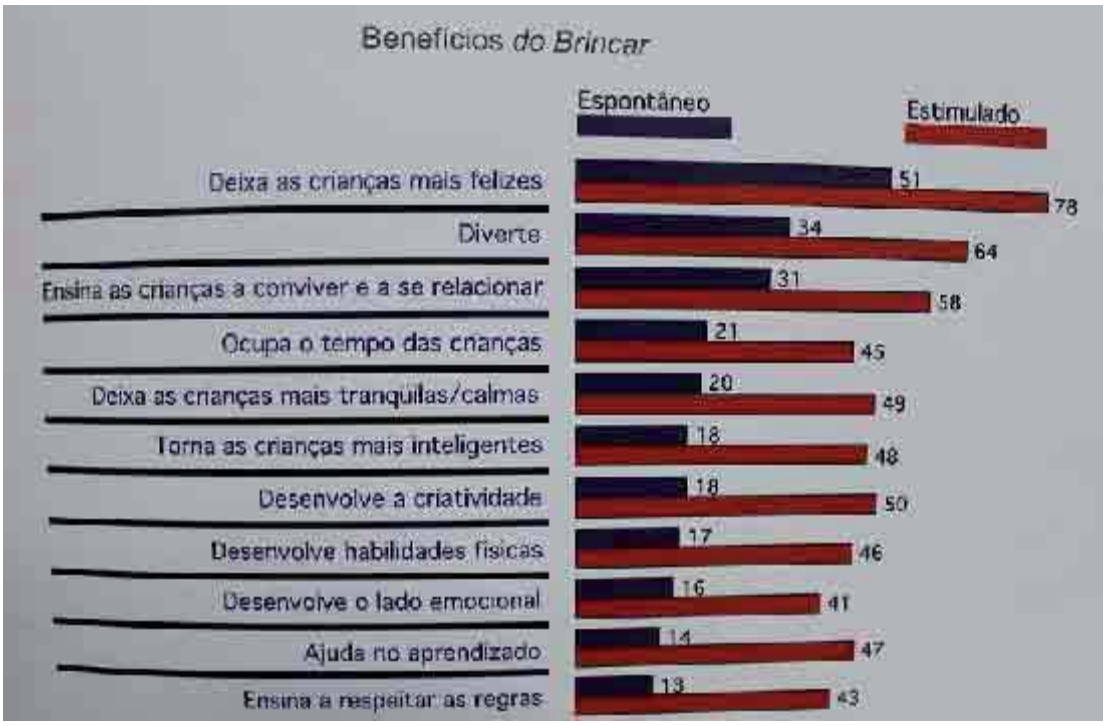
A pesquisa de mestrado trata-se sobre o processo de implementação do ensino de música no município de Seropédica/RJ. O trabalho em questão se constitui em um relato de experiência de uma prática pedagógica musical vivenciada com alunos da rede municipal. Assim, se relaciona com o desenvolvimento do projeto de pesquisa do mestrado no IA-Unesp. A metodologia adotada para esta comunicação baseia-se em pesquisa bibliográfica exploratória entre os diálogos dos autores da área e comparações das fundamentações, ressaltando as diferenças e as semelhanças entre os procedimentos e teorias dos diversos pesquisadores investigados para este trabalho. A vivência prática com os alunos vêm ocorrendo continuamente. Nessa oportunidade, experimentamos os jogos musicais e o processo criativo resultante dessa construção, sempre dialogando com os teóricos. Assim, concebemos que os resultados alcançados estão estritamente relacionados não apenas com a pesquisa de mestrado, mas também com os objetivos específico desse trabalho: refletir sobre as experiências provocadas pelo processo criativo, a partir dos jogos musicais.

O processo criativo

Para que haja qualquer processo criativo, uma premissa que merece ser destaca, é que se faz necessário um disparador para que se tenha a criação. No caso deste trabalho, escolhemos como disparador o brincar, a atividade lúdica e o jogo, não fazendo distinção de seus princípios. Nesse contexto, Carneiro afirma que, “Sempre que os investigadores procuram analisar a origem histórica *do brincar* e do jogar concluíram que são resultados da criação dos grupos sociais; (CARNEIRO; DODGE, 2007, p.30).

Já para Vygotsky (2005), é no desenvolver-se cognitivo, que o jogo é um momento em que os elementos da imaginação da criança se agregam aos elementos ordenados e modificados da realidade. Nesse sentido, o jogo se coloca não somente como uma atividade que promove o desenvolvimento da criança, mas também, como um processo de criação que combina a realidade e a fantasia.

Vemos na imagem abaixo retirada de uma pesquisa realizada em âmbito nacional que, o brincar quando estimulado, promove o desenvolvimento da criatividade com mais de 100% de eficácia, do que quando promovido de forma espontânea.



[Fig. 1] - Fonte: CARNEIRO, Maria A. B.; DODGE, Janine J. A DESCOBERTA DO BRINCAR.

Nesse aspecto, a escola deveria incentivar os processos criativos. Cabe ao professor de música ser uma peça importante dessa engrenagem, pois assim, será promovido o desenvolvimento da criança, assim confere Zagonel:

> A criação musical deve ser o ponto principal do processo de ensino-aprendizagem ou de prática musical. Mais do que o aprendizado ou a execução perfeita de exercícios e músicas, o importante é o propiciar, por meio da musicalização, modificações internas que levem ao crescimento do indivíduo. (ZAGONEL, 2012, p.17)

Assim, criar em música refere-se a todo procedimento que envolvam o inventar musical, tecnicamente o que se relaciona ao termo improvisação musical. Os jogos são ferramentas que promovem a improvisação, ou seja, a simples criação, sem limites, sem empecilhos e sem rigidez, estimulando a criação musical em professores e alunos.

Os jogos musicais como disparador para a criação

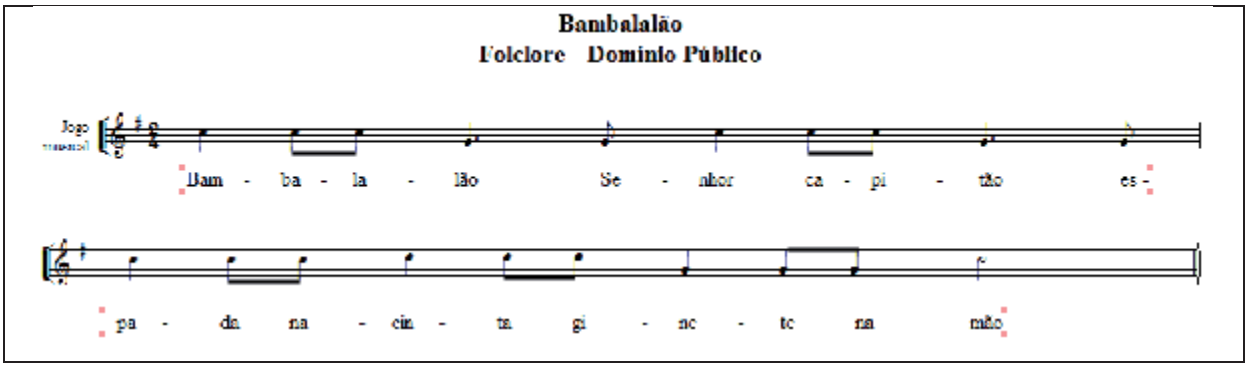
Entende-se que a música é uma ferramenta poderosa. Ela possui diversos formatos para a sua vivência. Seja na forma lúdica, teórica, prática ou preceptiva, a música sempre penetra e mexe com os anseios das pessoas, conforme afirma Brito (2003, p.187) falando a respeito da apreciação e da escuta musical dizendo que "faz parte do processo de perceber, sentir, relacionar, pensar, comunicar-se" (apud BEYER, 2012, p.29). Os jogos musicais é mais uma variante do imenso mundo da música. Em ambiente escolar, quase sempre, ela atua como ferramenta disparadora para a construção e criação, contribuindo para a organização de suas capacidades, habilidades e aptidões. Vemos isto nas palavras de Joaquim de Paula em seu livro, Jogos Musicais:

> As brincadeiras, que são instrumentos de trabalho objetivamente musical, ajudam na percepção e aquisição de conceitos básicos para a organização de pensamentos, organização e expressão de ideias ou sensações próprias ou coletivas. São elas um excelente ponto de partida para a percepção de si mesmo e da boa comunicação, seja ela literária, cênica, plásticas ou sonora com o mundo. (PAULA, 2009, p. 71)

Dessa maneira, é possível compreender que os jogos musicais se perpetuam pelas diversas variantes possíveis proporcionadas, quando usadas como um instrumento motivador para o processo criativo, possibilitando ao educando experiências e oportunidades para expressar seus sentimentos e agir em atividades prazerosas e lúdicas. Isso reforça a importância da educação musical e todo seu conjunto de atividades. Assim confere Beyer:

> As escolas de educação musical infantil devem estar atentas para esta questão, oportunizando que mesmo as crianças bem pequenas possam ouvir e agir sobre ela de diferentes maneiras: dançando, ouvindo deitadas com os olhos fechados, fazendo comentários pessoais sobre a música, participando de exercícios que trabalhem a forma ou o caráter ou a tonalidade ou outros elementos em evidência na obra apreciada, desenhando sobre a música, com a música [...] (BEYER, 2012, p. 35)

Podemos verificar a relação das citações acima num pequeno, simples e fácil jogo musical como se segue abaixo no exemplo 1:



[Ex. 1] - Música *Bambalalão*

Este é o tipo de brincadeira que quando se é feita uma vez, a sua lembrança acontecerá inúmeras vezes, principalmente devido ao fato do texto conter rimas que terminam em "ão" e também pela frase rítmica repetitiva. Para quem é leigo no assunto, basta olhar as repetições das figuras [1] e [2]; isso mostra a quantidade de vezes que uma figura rítmica é representada. Para trabalhar aspectos de criação, podemos colocar as crianças dispostas lado a lado formando um círculo. Ao pedir para alternem com palmas os oito compassos da frase, com oito compassos para livre improviso também com palma, haverá uma interferência direta no processo criativo. A criança terá um momento próprio para se colocar e, consequentemente, inserir a sua criação. Ao pedir para repetir a fala do mediador, os alunos devem estar atentos e organizados, já que o jogo musical exige certo grau de disciplina para acontecer. No entanto, ao criarem suas próprias falas a partir dos oito compassos livres, o cognitivo é estimulado e a criação auxilia o conjunto do desenvolvimento motor. Isto porque existe uma organização temporal que solicita a palma e a fala,

[1] Colcheia: Figura de ritmo que vale a oitava parte de uma semibreve.
[2] Semínima: Figura de valor que vale a quarta parte de uma semibreve.

mesmo que de forma espontânea, a partir de um tempo combinado, orientado por um metrônomo[3]. Este tipo de exercício ajuda principalmente no desenvolvimento da memória, do pensamento matemático, da parte motora. Por fim, estimula a comunicação e mergulha na capacidade de criação.

Assim, vemos que o processo de criação, por meio dos jogos aguça o cognitivo do mundo infantil, auxiliado pelos cinco sentidos, o que segundo Marques são mensageiros que refletem no desejo de aprender:

> A inteligência da criança quando entra no mundo vem acompanhada de cinco mensageiros: ver, ouvir, saborear, pegar, cheirar. Atraídos pelo desejo de aprender, a inteligência e seus mensageiros que se lançam pelo mundo afora. (MARQUES, 2009, p.28).

É válido, também, deixar que a criança permaneça em seu mundo lúdico, porém, conscientemente, pois este processo parte do desenvolvimento humano. Assim confere Carneiro:

> Brincar faz parte da educação do ser humano. Através do brincar as crianças aprendem a cultura dos mais velhos, se inserem nos grupos e conhecem o mundo que está ao seu redor. [...] O brincar permite o exercício contínuo do aprender a conhecer, pois, brincando, a criança conhece o mundo nas múltiplas interações que estabelece com ele, uma vez que, para desenvolver-se é necessário é necessário que ela se envolva em atividades físicas e mentais. Aprende, também, a relacionar as coisas e a ir além dos princípios gerais que as envolvem. Constrói conhecimentos e adquire novas informações. (CARNEIRO; DODGE, 2007, p. 33)

Nesse sentido, faz-se importante criar possibilidades para estímulos de atividades lúdicas, jogos e brincadeiras que mexam com os sentidos e com a vida das crianças. A imagem abaixo mostra que a “Brincadeira/atividade” que as crianças menos realizam é tocar um instrumento musical como se fosse uma brincadeira.

[3] Instrumento inventado no sec. XIX para estabelecer um padrão fixo de andamentos musicais.

Brincadeira/atividade	% das crianças que brincam
Assistir a TV/vídeos/DVDs em casa	97
Brincar com animal de estimação	49
Cantar/ouvir música	81
Desenhar	81
Brincar com boneca, boneco, homenzinhos e acessórios	57
Dançar	57
Brincar com coleções (cartas de jogadores de futebol, figurinhas autocolantes, papéis de carta...)	48
Jogar videogame conectado a TV/game boy	33
Andar de bicicleta, patinete, skate, patins, carrinho de rolimã, carrinho de lomba	79
Jogar bola	53
Jogar bolinha de gude	38
Brincar de pega-pega, esconde-esconde, polícia e ladrão	85
Ficar no computador – jogando videogame, navegando na internet, no MSN (e-mail) ou bate-papo	18
Ler histórias (livros e gibis)	59
Brincar com tinta	43
Brincar de cartas/baralho	55
Brincar de teatrinho, caminha, [illegible]	42
Jogar esportes que não seja por computador (futebol, vôlei...)	41
Brincar com massinha	41

Brincar com massinha	41
Escrever histórias	31
Brincar de faz-de-conta/fantasiar-se/maquiar-se	35
Contar histórias	49
Brincar de roda	28
Tocar um instrumento (bateria, flauta, piano) por diversão/NÃO em aula ou lição de casa	8
Soltar pipa	27
Brincar de montar quebra-cabeça/brincar de lego ou outros brinquedos de montar	46
Pular corda/amarelinha/brincar de bambolê	44
Brincar com água: numa piscina, banheira, com esguicho	48
Jogos de tabuleiro (War, Banco Imobiliário, dama, dominó, ludo, xadrez, cartas/baralho, bingo)	34
Jogar ioiô/pião	16
Jogos com papel e caneta (tipo stop, forca, jogo-da-velha)	29
Jogar pingue-pongue/pebolim	10
Brincar em parques/praças/espaços públicos (escorregar, balançar, escalar)	60
Brincar na praia, rio	40
Ir ao cinema, teatro, shows	19

[Fig. 2] - Fonte: CARNEIRO, Maria A. B.; DODGE, Janine J. A DESCOBERTA DO BRINCAR.

Vemos então que a escola é o melhor caminho para dar início a esse processo, repleto de processos criativos. Mesmo porque, os jogos musicais promovem uma experiência real. Possibilitam o desenvolvimento de sentimento de

confiança em nossa capacidade inteligível, estética, de inter-relação pessoal e inserção social. Além do mais, proporcionam a ampliação da sensibilidade, o desenvolvimento da percepção, da reflexão e da imaginação numa busca constante da criação.

Uma experiência em ambiente escolar

Temos a escola um ambiente favorável para refletir e desenvolver dinâmicas causadoras de efetivas experiências. Os jogos musicais, como forma inovadora e criativa deve ser refletida e construída a partir desse contexto.

> [...] a escola como ponto de partida torna-se uma questão teórico-metodológica que possibilita investir de maneira inovadora e que fornece condições de incluir toda uma série de novos personagens. (Apud FERNANDES, 2009, p. 61).

Sendo a escola o ponto de partida para a inclusão de novos eventos, vemos que gerar possibilidades para que haja criação nas aulas de educação musical promovendo uma profunda experiência não está em desalinho com pensadores e teóricos. Mas sim, uma ação que deve ser incentivada e implementada nas escolas. Ademais, ponderamos que essas experiências devem ser promovidas e divulgadas, pois o fruto resultante reflete diretamente nas práticas educacionais de outras escolas que devem estar atentas para reter diferentes e benéficos procedimentos didáticos.

Já Vygotsky, dirá que a experiência e a sala de aula são atuantes correlatas com o desenvolvimento e a formação de conceitos pela criança:

> [...] com base na simples observação, sabemos que os conceitos se formam e se desenvolvem sob condições internas e externas totalmente diferentes, dependendo do fato de se originarem do aprendizado em sala de aula ou da experiência pessoal da criança. (VYGOTSKY, 2005, p.108).

O transcorrer desse percurso que acontece na sala de aula que permite vivenciar o processo criativo por meio dos jogos musicais, certamente, traz uma "experiência intelectual". Para Dewey (2010, p.109), "A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver". No entanto, Dewey difere uma experiência comum cotidiana e passiva, de experiência intelectual. Uma experiência comum

“Com certeza, trata-se de uma atividade suficientemente ‘prática’, [...] com a consistência permitida pelas circunstâncias”. (DEWEY, 2010, p.115). Já, uma experiência intelectual é constituída por uma qualidade ímpar que perpassa essa experiência inteira. Ela é delineada pelos anseios dos resultados finais; pelos interesses encontrados no caminho, pelas condições que aceleram e retardam seu avanço; pelos sentimentos que os obstáculos ou as contribuições possam atribuir; tudo se relacionando ao que veio antes como a culminação de um movimento contínuo. Essa é a experiência desejável em ambiente escolar. Vivenciadas não somente pelo professor mas também pelo aluno, onde esses personagens se encontram em seus processos criativos. Percebemos que a partir do processo de troca de experiências serão aguçados os principais sentidos da vida, sendo isso, de suma importância. Segundo Penna (2008, p.98) “Sem dúvida, o diálogo e a troca de experiências são indicações viáveis para o trabalho pedagógico em arte e em educação musical”.

Ainda, no que se refere à experiência Dewey destaca que:

> A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. (DEWEY, 2010, p.83).

Outrossim, propor uma reflexão com as pessoas envolvidas no processo de ensino aprendizagem, ancorada em seus conhecimentos e experiências, poderemos melhor compreender o processo de criação que aflora nas aulas de educação musical, em ambiente escolar.

Considerações finais

Levando em consideração que por meio de um jogo musical os processos criativos são desenvolvidos, como também, resultados positivos são alcançados em aulas de música, principalmente, nos percursos que dizem respeito ao aproveitamento na capacidade delas em sala de aula, é possível afirmar que toda essa experimentação é válida e eficaz.

É irrefutável que a música preenche as lacunas e os anseios das crianças. A criação promovida a partir dos jogos musicais reflete em um momento crucial, incidindo de forma contundente na sua experiência, "o sorriso, os gestos, o olhar, os sons, até mesmo a aparente passividade ou silêncio, não são mais que caminhos através dos quais refletimos tudo aquilo que compõe nosso mundo interior" (FREGTMAN, 1989, p. 17). O processo criativo resultante da espontaneidade possibilitada pelos jogos musicais, aflora, seleciona, comunica, relaciona, socializa, qualifica e organiza a vida da criança. Esses elementos criam aspectos apoiadores e auxiliadores funcionando como uma balança para que tenhamos uma aprendizagem e uma experiência musical ativa.

Por fim, temos que os jogos musicais possibilitam momentos de criação. Essa criação gera uma experiência intelectual marcante na vida da criança. Todo esse movimento se desenvolve na escola transformando a vida do professor e do aluno.

REFERÊNCIAS

BEYER, E. e KEBACH, P. **Pedagogia Musical.** 2. ed. Porto Alegre: Mediação 2012.

COSTA, Gerson. **Dicionário de Música.** Volta Redonda: EVSA, 2006.

CARNEIRO, Maria A. B.; DODGE, Janine J. **A DESCOBERTA DO BRINCAR.** São Paulo: Melhoramentos/Boa Companhia, 2007.

DEWEY, John. **Arte como Experiência.** (Tradução de Vera Ribeiro) São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERNANDES, Iveta M. B. Ávila. **Música na escola:** desafios e perspectivas na formação contínua de educadores da rede pública. 2009. 349 páginas. Tese (Doutorado em Educação), Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, São Paulo, 2009.

FREGTMAN, Carlos Daniel. **Corpo, Música e Terapia**. São Paulo: Cultrix, 1989.

MARQUES, Francisco. **Muitas coisas, poucas palavras:** A oficina do professor *Comênio* e a arte de ensinar e aprender**.** São Paulo: Peirópolis, 2009. (Acompanha 1 CD.)

PAULA, Joaquim de. **Jogos Musicais:** Recreação, Socialização, Musicalização. Petrópolis (RJ): J. de Paula, 2009. (Acompanha 1 CD.)

PENNA, M. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SCHAFER, Murray R. **O Ouvido Pensante**. Tradução de Maria Trench de O. Fonterrada. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

SWANWICK, Keith. **Ensinando Música Musicalmente.** São Paulo: Moderna, 2010.

VYGOTSKY, L. S. **Pensamento e Linguagem.** Tradução de Jeferson Luiz Camargo; Revisão Técnica de José Cipolla Neto.3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ZAGONEL, B. **Brincando com música na sala de aula**: jogos de criação musical usando a voz, o corpo e o movimento. Curitiba: Ibpex, 2011. (Série Educação Musical).

Márlon Souza Vieira

Professor PI de Educação Musical no Município do Rio de Janeiro/RJ. Professor Doc I Música no Município de Seropédica/RJ. Professor de Artes na ETPC – Escola Técnica da CSN (Companhia Siderúrgica Nacional) em Volta Redonda/RJ. Licenciado em Música pelo Centro Universitário de Barra Mansa/RJ, Pós-graduado em Arteterapia no Centro Universitário Geraldo Di Biase em Volta Redonda/RJ, Mestrando no IA – UNESP em São Paulo/SP.

OS *PONTOS DE CULTURA* E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO DE MUSICA NO ESTADO DE SÃO PAULO

Mirtes Júlia de Sousa Ferreira
Instituto de Artes / UNESP – mirtes@gmail.com

RESUMO
Neste artigo a autora apresenta parte da pesquisa de mestrado em andamento que tem como foco a interface entre Educação Musical e Políticas Culturais. O estudo, construído a partir de uma pesquisa documental, objetiva a análise das concepções dos Pontos de Cultura acerca da formação musical desenvolvida nesses locais. Almeja-se com isso fomentar o debate sobre as politicas culturais no campo da Educação Musical e também evidenciar os Pontos de Cultura como um espaço emergente de educação musical (considerando que a meta do MinC é ter 15 mil Pontos de Cultura implantados no Brasil até o ano de 2020). Resultados iniciais apontam para a importância dessas instituições enquanto espaço de aprendizado musical, sendo, em muitos casos, as únicas instituições destinadas ao ensino gratuito de música em seus municípios.

PALAVRAS-CHAVE
Cultura Viva. Pontos de Cultura. Educação musical.

ABSTRACT
In this article the author presents part of the masters research, in progress, that focuses on the interface between music education and cultural policies. The study, constructed from documentary research, objective analysis of the conceptions of Pontos de Cultura about the musical formation developed in these locations. Aims with this research stimulate the debate on cultural policies in the field of music education and also highlight the Pontos de Cultura as an emerging space of musical education (whereas the goal of the Ministry of culture is to have 15 thousand points of Culture implanted in Brazil by the year 2020). Initial results point to the importance of such institutions as an area of musical learning, being, in many cases, the only institutions designed to free education of music in their municipalities, in addition to its contribution in the formation of professionals in music.

KEYWORDS
Cultura Viva. Pontos de Cultura. Music Education.

1. Introdução

A política cultural brasileira passou por inúmeras transformações nos últimos dez anos. A criação de novos programas e a promulgação de leis que regulamentaram os investimentos na cultura como, por exemplo, a 'Lei Griô' e a reformulação do maior mecanismo de fomento à cultura atualmente - 'Lei Rouanet' - reavivaram o debate sobre as políticas públicas para a cultura no nosso país, instigando também a realização de novas pesquisas acadêmicas.

Da antropologia à economia, há pesquisas que abordam os fenômenos concernentes a cada especialidade e que acontecem no âmbito das políticas culturais. Destaque para o trabalho de Vilutis (2009), na área da educação, que discute sobre o acesso à cultura, a relação dos jovens e sua inserção comunitária como agentes mediadores de cultura, especificamente os participantes da ação Agente Cultura Viva em Pontos de Cultura da zona leste da cidade de São Paulo. Na área da música, Carmo (2009) coloca em debate as políticas de salvaguarda, especificamente as que beneficiaram o samba de roda do Recôncavo Baiano. Outro exemplo que temos é a tese de doutorado de Moura (2012), que abordou as políticas para cultura no Brasil e suas reverberações nas práticas de canto coral na cidade de São Paulo.

Na Educação Musical, as pesquisas que mais se aproximam da discussão proposta neste trabalho, são aquelas que tratam da educação musical presente nos projetos sociais. Assunto que foi muito discutido nos anos de 1990 devido a expansão dessas ações e seu estreito vínculo com o ensino de música. Pesquisa realizada por Weiland (2010) revelou que a música nos projetos sociais se tornou uma preocupação crescente, sendo tema de quatro encontros anuais da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Em cinco anos, 86 publicações referentes ao tema foram apresentadas nos Congressos da Associação e 13 artigos publicados nas Revistas da mesma Associação. Na análise desse material, identificou-se que a educação musical em projetos sociais tem contribuído para a acessibilidade e para um ensino musical mais democrático. Como um dos resultados da pesquisa de Weiland identificou-se que os projetos sociais, apesar de ser campo de estudo desde a década de 1990, ainda devem ser considerados como campo de atuação emergente e que o preparo do profissional da música para atuar nesses espaços ainda é precário, pois o mesmo não tem formação acadêmica adequada direcionada a essa questão (FREITAS; WEILAND, 2014, p.63-93).

Na pesquisa de mestrado (base para esse artigo), proponho uma discussão acerca das práticas musicais que foram potencializadas pelo Programa Cultura Viva com a criação dos Pontos de Cultura. Objetiva-se investigar, por meio da análise de documentos, as ações de formação musical que aconteceram nos Pontos de Cultura do estado de São Paulo entre os anos de 2010 a 2013 com intuito desvelar as concepções de educação musical existentes nesses espaços, propondo uma análise

que contemple a interface entre educação musical e politicas culturais.

Trata-se de uma pesquisa de caráter qualitativo que se utilizou da análise documental como metodologia principal. Assim, nesta investigação, um corpus considerável de informações foi obtido, por meio da análise de 43 projetos aprovados no 1º Edital de Seleção para Pontos de Cultura do estado de São Paulo de 2009. Tais projetos foram escolhidos por terem como foco a formação musical e integrarem a Rede Estadual Paulista de Pontos de Cultura.

Os dados de pesquisa foram extraídos dos processos administrativos compostos por: projeto original elaborado no ano de 2009 pelo proponente do Ponto de Cultura contendo o plano de trabalho a ser desenvolvido durante três anos contemplando os objetivos, justificativa, equipe de trabalho, publico alvo e orçamento do projeto, juntamente com os comprovantes de realizações culturais da instituição proponente; relatórios de atividade, de periodicidade semestral, escritos pelos responsáveis pelos Pontos de Cultura juntamente com os anexos comprovativos da realização das atividades; e outros documentos relativos ao convênio como extratos bancários e pareceres jurídicos.

Esses documentos, no período em que aconteceu a coleta de dados (janeiro a agosto de 2013), estavam sob a responsabilidade da Unidade de Fomento e Difusão de Produção Cultural (UFDPC), divisão da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (SEC) responsável pelos editais. No período da coleta de dados, os projetos aprovados como *Pontos de Cultura* estavam em execução e muitos tinham cerca de 75% de suas ações já concluídas e, por isso, foi possível ter contato com 05 dos 06 relatórios semestrais de execução exigidos pela SEC. Tal fato contribuiu para maior eficiência da pesquisa, pois a análise desses relatórios proporcionou melhor entendimento de como a ação aconteceu depois de aprovada, considerando que há uma flexibilidade na readequação dos projetos originais[1].

2. Contextualização e Referencial Teórico

A criação do *Programa Cultura Viva* aconteceu durante um período de efervescência de programas sociais no Brasil. Diversas ações foram criadas ou

[1] Optou-se pela pesquisa documental por ela proporcionar que a análise fosse feita de outro ângulo – a partir dos documentos - sendo consciente a opção pela não observação dos projetos na sua prática cotidiana (esse poderia ser um desdobramento desta pesquisa).

ganharam força no período iniciado em 2003, com ênfase na melhoria de vida da classe baixa e erradicação da pobreza, como por exemplo, o Programa Luz para Todos (2003), Fome Zero (2003), Programa Primeiro Emprego (2003), Bolsa-Família (2004), Programa Farmácia Popular (2004), Programa Universidade para Todos - ProUni (2004), Programa Minha Casa Minha Vida (2009), entre outros.

A partir de 2003 a estratégia de ação do Ministério da Cultura (MinC) passou do equipamento cultural para a capacidade criativa da cultura e na diversidade cultural. Assim, foram criados diversos programas para o (re)avivamento e consolidação das políticas culturais no Brasil tendo como o mais significativo para esta pesquisa o Programa *Cultura Viva* e os *Pontos de Cultura*.

> O "Programa Cultura Viva" organiza uma visão inteiramente nova? Obviamente, a resposta é não! Ela já se realizava antes aqui no Brasil e em outros lugares; mas não se traduzia na forma do arranjo institucional promovido depois de 2004, com as ênfases e níveis de recursos orientados para os grupos e comunidades excluídos e sequer apareciam com conceitos organizados em torno de um discurso coeso. Aparece e ganha força nos quadros de um governo popular e carregado por um discurso de transformação e equidade social (IPEA, 2012, p.67).

Cultura Viva, pois "a cultura é viva e sempre se renova" (TURINO, 2009), foi o nome dado ao maior programa desenvolvido pelo MinC na gestão dos ministros Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010). Surgiu para reconhecer as iniciativas culturais que nascem da sociedade, para fortalecer os processos sociais e econômicos existentes, dando autonomia a essas iniciativas, ampliando a produção, fruição e difusão culturais. Em pronunciamento oficial, o então ministro da Cultura Gilberto Gil afirmou que o Programa *Cultura Viva* representava mais do que obras físicas e equipamentos, era "uma política pública de mobilização e encantamento social [...]" que implicaria na "potencialização das energias criadoras do povo brasileiro" (GIL, 2004, p.09).

Os ideários do *Cultura Viva,* juntamente com a diversidade de práticas culturais disseminadas nos *Pontos de Cultura* são melhor compreendidos quando há o entendimento de alguns conceitos: o primeiro deles é o conceito de cultura, adotado aqui em sua concepção antropológica. Cultura como toda produção humana, ou mais especificamente como "o conjunto de traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou grupo social

e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças" (UNESCO, 2002, p. 02). Esse conceito auxilia na compreensão das inúmeras ações contempladas pelo *Cultura Viva* (ações que vão desde manifestações artísticas como a música, até a trabalhos envolvendo as tecnologias digitais e a medicina tradicional).

O conceito de Educação Musical também é considerado aqui em sua amplitude, como uma área que envolve todas as situações de ensino e aprendizagem musical dentro ou fora da escola regular (ARROYO, 2002). Que deve estar alinhado com as necessidades da sociedade e que possa contribuir para o desenvolvimento integral do ser humano (KOELLREUTTER, 1997), envolvendo novas formas de conhecimento, trazidos em especial, pelo ambiente dos projetos sociais (KLEBER, 2006).

O próprio direito à cultura também deve ser entendido de forma ampla e, para isso, as contribuições de Marilena Chauí (1985, 1992, 1995, 1997, 2006, 2008, 2009) acerca da cidadania cultural e das propostas da UNESCO para uma política pública em prol da diversidade cultural foram base para a pesquisa. Chauí propõe uma reflexão, sob o viés da política pública, acerca do direito à cultura como direito inalienável do ser humano fundamental para a formação deste enquanto cidadão. Para a filósofa, a cidadania cultural só é plena quando se efetivam os direitos de produção cultural, de participação nas decisões quanto ao fazer cultural, de acesso e fruição dos bens culturais. Ao Estado, cabe prover condições para que os projetos e manifestações culturais oriundos da sociedade se desenvolvam. Apesar de seus textos serem mais recorrentes neste trabalho, reforço que esta não é uma visão exclusiva da filósofa, são ideais registrados em documentos oficiais como a Constituição Francesa de 1791 (marco da Revolução Francesa) e a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948.

A concepção de diversidade cultural também é referenciada nesta pesquisa, pois o atual momento em que vivemos, não apenas na área da Educação Musical, mas em todas as áreas da sociedade, tem demandado uma maior reflexão acerca de como lidar com a diversidade cultural e de que forma as políticas públicas podem contribuir para a garantia da "a coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz" em uma sociedade cada vez mais diversificada (UNESCO, 2002, art. 2-3).

3. Resultados parciais da pesquisa

A pesquisa em questão está em fase de análise de dados. Essa análise está sendo feita em 02 etapas. A primeira trata-se de um mapeamento dos Pontos de Cultura (PCs) integrantes da Rede Estadual Paulista que tem seu foco na formação musical. Chegou-se ao indicativo de 43 PCs, dos 301 aprovados no primeiro edital - e até o ano de 2015 o único, lançado em 2009. Esse mapeamento além de consolidar dados sobre a identificação dos PCs como localização, estrutura física e abrangência também possibilitou consolidar os objetivos, justificativas, atividades ofertadas, e o perfil dos alunos, educadores e comunidade envolvidos nas ações. A segunda etapa trata da análise dos documentos direcionada à identificação de possíveis concepções de música que veiculam nesses espaços.

Esta comunicação é uma síntese dessas duas etapas, enfatizando os objetivos dos Pontos de Cultura, as atividades ofertadas, o perfil dos profissionais que conduzem as atividades musicais e um panorama das concepções de educação musical identificadas até o momento.

3.1 Os objetivos dos Pontos de Cultura pesquisados

Os objetivos dos Pontos de Cultura pesquisados são diversos, e com base na leitura dos documentos foi possível resumir os objetivos gerais mais comuns, sendo eles: democratização do acesso à cultura; desenvolvimento de habilidades musicais; oferta de atividades culturais; ampliação do universo cultural de crianças e adolescentes; valorização do patrimônio cultural imaterial e fortalecimento da cultura local; formação de público; proporcionar um ensino teórico-prático em instrumento musical; capacitação profissional na área da música; inclusão sociocultural de jovens em situação de risco; formar valores humanos e melhoria da qualidade de vida; ocupar o tempo livre para evitar a incidência no mundo das drogas e do crime; integração entre família, comunidade e escola por meio da música.

3.2 As atividades ofertadas

Acerca das atividades ofertadas, é possível agrupá-las por cursos ofertados. A formação instrumental diversa aparece como atividade principal em 21 dos 43 *PCs*

pesquisados. São atividades ministradas sob a forma de cursos, com duração de 06 meses a 03 anos, em instrumentos como piano, teclado, violão, bateria, percussão, flauta, saxofone, violino, contrabaixo elétrico, guitarra, canto e musicalização para iniciantes; O repertório conta com músicas conhecidas como "popular", ou seja, pelo que é veiculado nas rádios e TVs abertas.

A formação em percussão (ofertada por 05 *PCs)* tem foco no ensino de instrumentos necessários para a execução do repertório de cada grupo. Como no caso do *PC T*[2] que trabalha com a cultura japonesa e por isso ensinavam exclusivamente a técnica dos tambores taikos. Ou ainda o *PC NTO.* que objetivava a formação de rodas de samba justificando a ênfase na técnica instrumental de pandeiros, tambor e ganzá. Há também *Pontos de Cultura* que objetivam a formação de fanfarras ou bandas de musica e por isso focam no ensino de instrumentos como xilofones, bumbos, caixa entre outros. E os *PCs* que trabalham com a cultura afro por meio do ensino da técnica e confecção de instrumentos de percussão afro como as alfaias e shekerês.

Cinco *Pontos de Cultura* ofertam aulas de instrumentos que compõem as orquestras de viola caipira, como a viola, violão, acordeom e canto voltados para o aperfeiçoamento e expansão do próprio grupo de viola, grupo este que em todos os casos foi o motivador para se tornar um *Ponto de Cultura*. Nesse caso, o ensino da teoria musical foi mencionado nos relatórios como uma formação indispensável para o aperfeiçoamento dos músicos dessas orquestras, conforme relato abaixo:

> Apesar de contar com um regente capacitado, faltava um atendimento mais específico quanto às áreas propostas no projeto. Com a execução do projeto, deu-se início então a um processo de aprimoramento técnico e estético, que teve como primeira ementa de trabalho a iniciação teórica (Relatório de Execução do Ponto de Cultura M.A., 2010, p.125).

Os *Pontos de Cultura* enquadrados como "bandas de música", oferecem o ensino de instrumentos como clarinete, sax, flauta, trompete, trompa, trombone, tuba, bombardino e percussão. E semelhante, às orquestras de viola caipira, a opção pelo ensino musical desses instrumentos se deve a necessidade de formação de novos instrumentistas para integrar a banda já existente na cidade.

[2] Por questões de sigilo, os nomes dos *Pontos de Cultura* pesquisados apareceram nesta comunicação representados por siglas.

O Canto coral é foco nas atividades de três *Pontos de Cultura*, sendo esta ação abordada nos documentos analisados como encontros para a prática do canto coletivo. Observa-se que nos relatórios, esses projetos que se propõem a formação de coral não se caracterizam como aulas, oficinas ou cursos de técnica vocal ou prática coral, mas sim como encontros semanais sem maiores explicações sobre o desenvolvimento diário e das atividades que compõem esses encontros.

Os *PCs* que oferecem cursos de violino, viola, violoncelo, contrabaixo acústico, musica de câmara e teoria musical foram enquadradas como "Orquestra de Cordas" devido seu compromisso com essa expressão artística dita "erudita". Por meio dos programas das apresentações (anexo aos relatórios) foi possível identificar que o repertório trabalhado por esses *Pontos de Cultura* contempla obras compostas por Beethoven, Carlos Gomes, Puccini entre outros, incluindo também músicas já popularizadas por terem sido trilha sonora de filmes como Strauss "Assim falou Zarathustra" e as obras orquestrais de John Williams e Hans Zimmer.

Faz-se necessário o esclarecimento que essas categorias se distinguem da primeira "formação instrumental diversa", devido o compromisso que esses *PCs* tem com a valorização e disseminação de uma determinada cultura ou estilo musical como no caso das bandas de musica, a musica caipira, a percussão étnica e afro e mesmo as orquestras com foco em repertório da musica erudita.

Os dois *Pontos de Cultura* que oferecem cursos de Musica por computador e formação de DJ focam na formação de DJ, no ensino de técnicas de estúdio, de gravação e montagem de ritmos por meio de software livres.

Apenas um dos *Pontos de Cultura* pesquisados oferece exclusivamente aulas de musicalização para crianças da rede municipal de ensino. As oficinas são compostas por atividades lúdicas, canto coral e confecção de pequenos instrumentos de percussão.

3.3 Os "Educadores Sociais"

Nos relatórios pesquisados aparecem vários termos para designar o cargo ocupado pela pessoa que conduz os processos de aprendizagem. No entanto, independente das definições dadas, a pessoa ocupante desta função auxilia na "marcação de referenciais no ato de aprendizagem" (Gohn, 2010,p. 47). O termo

"Educador Social" adequa-se a essa realidade do terceiro setor e dos Pontos de Cultura. É um termo advindo das ideias freireanas e tem como princípio a reciprocidade e o diálogo, devendo também haver nessa função a obrigação da sistematização e repasse dos conhecimentos articulados: saberes prévios (sobre o local onde atua) e saberes historicamente acumulados pela humanidade (Idem, p. 52).

É uma profissão nova que atende a um mercado relativamente novo, não significando, no entanto, ser uma área com poucos profissionais. Para Gohn (2010, p.08) "há multidões" de pessoas participando dos processos de trabalho social que são simplesmente invisíveis nos textos e análises mais usuais da atualidade e uma carência no que se refere a formação específica que considere a definição do papel do educador social e as atividades a realizar (Idem, p.44). É algo que está previsto desde 2006 nas "Diretrizes Curriculares para o Curso de Graduação em Pedagogia-Licenciatura", mas que nos cursos de graduação em música caminha a lentos passos.

Na documentação dos *Pontos de Cultura* analisados não consta muitas informações a respeito do perfil do profissional que conduz as atividades musicais. O que se tem são relatos que apontam para a necessidade de professores multi-instrumentistas, demanda esta que aparece nos relatórios como no exemplo a seguir:

> "o professor de violino daria aula de violino e viola. O professor de violoncelo daria aula de violoncelo e contrabaixo. Porém, como não foi possível por razões de custos e dificuldades de encontrar professores com essas características disponíveis na região, mudamos toda a estratégia do plano de trabalho" (Relatório de Execução do Ponto de Cultura A.E. 1º/2010).

Os dados evidenciam também que o profissional da música nesses projetos deve transitar <u>facilmente</u> entre o formal e o informal, pois de um lado há um conteúdo a ser ensinado e um interesse por parte dos alunos em aprender as especificidades da linguagem musical e de outro, um ambiente de trabalho com formato diferente do ambiente escolar tradicional. Esse educador musical deve se ver e ser visto como um Educador Social que "ajuda a construir com seu trabalho espaços de cidadania" (Gohn, 2010, p.52).

É possível identificar a formação dos professores que atuam nos Pontos de Cultura pesquisados por meio da leitura dos relatórios de prestação de contas (mesmo que não tenha um item específico destinado ao currículo dos profissionais). Há professores graduados em música por Universidades como UNICAMP, UFSCar, com formação técnica pelo Conservatório de Tatuí ou pela EMESP. Em alguns relatórios não há a menção sobre a formação acadêmica do professor, mas sim sobre onde ele atua ou atuou, como na Orquestra Municipal de São Paulo, OSESP, Projeto Guri entre outros.

A análise desses dados abre caminho para a discussão sobre a formação acadêmica dos educadores sociais que atuam nos *Pontos de Cultura*. Ter graduação ou especialização na área parece não ter muito peso no momento da contratação do profissional da música. Como identificado por Carvalho (2008), um arte-educador com formação acadêmica, mas sem boas habilidades interpessoais, liderança, capacidade de trabalhar em equipe e com um posicionamento ético convergente ao da instituição não é o mais adequado para um projeto social.

No caso dos *Pontos de Cultura* (*PCs*)que possuem forte vínculo com a cultura tradicional, identifica-se uma valorização pelo conhecimento empírico do educador, um conhecimento construído mais pela experiência prática do que pelo teórico. Nos *PC*s que focam na formação de músicos para compor a orquestra de viola caipira, os educadores são os integrantes mais antigos do grupo, que adquiriram seu conhecimento no instrumento de forma autodidata ou passado entre gerações. Esse caminho também é trilhado por outros *PC*s e a aparição desse elemento nos relatórios reaviva outra discussão: a formação do músico para atuar no projeto se dá dentro desse mesmo projeto, colocando esses espaços também como espaços de formação de educadores musicais.

3.4 As concepções de educação musical

A partir dos objetivos, justificativas e argumentos descritos nos documentos, foi possível estruturar algumas concepções de educação musical que vigoram nos *Pontos de Cultura* pesquisados (figura 1):

Figura 1: Esquema para representar as concepções de educação musical identificadas

O primeiro eixo abarca a questão da formação musical como um compromisso social, vinculado a inclusão de crianças e jovens, ocupação do tempo livre e criação de oportunidades de fruição artística. O segundo eixo diz respeito à recorrência da profissionalização como um dos objetivos do *PC,* demonstrando a visão que os *Pontos de Cultura* têm da música como uma fonte de renda, formando profissionais da musica para o mercado cultural. O terceiro abrange a valorização da diversidade musical como componente indispensável para a formação musical em muitos *Pontos de Cultura*. O quarto eixo refere-se à relação da musica com outras linguagens artísticas (como o teatro e a dança) e as contribuições desse trabalho com artes integradas na formação do musico. O quinto eixo foi criado a partir da ênfase dada nos relatórios às apresentações musicais, evidenciando a importância da estética relacionada ao trabalho ético do projeto social. Por último, o sexto eixo foi criado a partir da recorrência de citações que evidenciam um trabalho de formação musical em rede desenvolvido por alguns *PCs* pesquisados, que descrevem as redes de relações criadas por meio do contato com outros grupos musicais.

4. Considerações

A análise dos dados ainda não foi finalizada, porém nesse momento é possível realizar algumas inferências a respeito do objeto pesquisado. Os documentos analisados começaram a ser escritos no ano de 2009 e a pesquisa acompanhou os relatórios escritos até o ano de 2013. A Lei *Cultura Viva* foi aprovada em 2014 e sua promulgação faz desta uma política cultural direcionada para a descentralização e democratização cultural, pois ampliou as oportunidades para o exercício do direito à cultura no âmbito da produção e fruição cultural, por meio do aumento da acessibilidade a formação musical, sendo em muitas cidades, as únicas instituições destinadas a educação musical gratuita.

No que diz respeito às ações de formação musical, os dados revelam grande diversidade de ações e formas de desenvolvê-las dentro das comunidades que, por sua vez, também são diversas. Essa diversidade aplicada à educação musical pode ser vista ao analisar as metodologias utilizadas para o ensino de música nos Pontos de Cultura, no conteúdo e no público participante das atividades oferecidas nesses espaços. Nos PCs encontram-se desde escolas de música com mesas, cadeiras, turmas de alunos, conteúdo seriado até oficinas itinerantes que acontecem nas praças das cidades. Há grupos de samba, DJs, orquestras sinfônicas, *jazz band*, coral infantil, coral da terceira idade, coral que privilegiam o repertório afro, grupo musical com repertório autoral ao estilo gospel, grupos de música japonesa tradicional. Há crianças, jovens, adultos e idosos, pessoas que frequentam a rede pública de ensino, universitários, semialfabetizados, detentos e ex-detentos, trabalhadores rurais, enfim... uma grande diversidade cultural capaz de proporcionar ricas experiências e trocas de saberes.

Essa realidade, pesquisada apenas em nível estadual, demonstra claramente a diversidade brasileira e entendê-la faz parte da função do educador musical, pois primeiramente, não se pode ensinar o que não se entende e segundo, que não se trata apenas de tolerar as diferenças culturais, mas sim de reconhecer as diversas práticas musicais realizadas nas comunidades como um direito e, por isso, legítimas, e dar o devido respeito a que todo cidadão tem direito (e quem sabe assim, saber lidar com uma turma com gostos musicais diversos sem gerar desgastes nem para o educador nem para o aluno).

A meta do Ministério da Cultura é ter, até o ano de 2020, 15 mil Pontos de

Cultura implantados em todo o país, e segundo pesquisa do IPEA (2010, p.58) a musica ocupa um lugar privilegiado, sendo a linguagem artística mais trabalhada, seguida pelas manifestações populares, audiovisual, teatro e literatura. Caso haja essa meta seja alcançada ou mesmo superada, seriam inúmeras novas "escolas" de música impulsionadas em todo o país.

A formação musical empreendida nesses espaços adquire um compromisso ético e social e não apenas estético como já identificado por Hikiji (2006). A preocupação com o desenvolvimento humano e inclusão dos jovens chama atenção, assim como a recorrência de objetivos que remetem à profissionalização dos participantes, evidenciando mais uma vez que, hoje, a formação de profissionais da música, extrapolam os limites do ensino formal.

Reconhece-se que a pesquisa documental possui limitações, no caso em questão, os projetos culturais não tiveram acompanhamento diário por parte do poder público nem por parte desta pesquisa, deixando a dúvida sobre as diferenças que poderiam existir entre o que foi relatado nos relatórios e o que realmente aconteceu. No entanto é perceptível a legitimidade que os *Pontos de Cultura* ganharam, tanto dentro do Ministério da Cultura, quanto nas comunidades em que estão inseridos. Para Kleber (2012, p.02) os espaços que trazem inerentes a comunidade ou "[...] outros atores sociais, novos e outros valores, conflitos intergeracionais, políticos, socioculturais [...]" implicam "[...] muitos desafios para qualquer educador atuar com competência imerso nessa complexidade".

Conhecer e compreender a visão que os Pontos de Cultura têm acerca da música e como essas instituições abordam a formação musical e entender também o universo social e político em que essas ações acontecem servirão, dentre outros fatores, para fomentar o debate acerca do ensino de música, principalmente por serem espaços emergentes de educação musical e fazem parte da realidade do educador musical por ser parte de uma política pública de cultura.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Margarete. Educação Musical na contemporaneidade. In: *II Seminário Nacional de Pesquisa em Musica da UFRG*, 2, 2002, Goiânia. Anais... Goiânia: UFG, 2002. p. 18-29.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do recôncavo baiano*. Dissertação de mestrado em Musica, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

CHAUI, Marilena de Sousa (et al). *Política Cultural*. 2ªed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985.

CARVALHO, Lívia Marques. *O ensino de artes em Ongs*. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

CHAUI, Marilena de Sousa. Política cultural, cultura política e patrimônio histórico. In: In: Departamento do Patrimônio Histórico/SMC. (Org.). *O direito a memória - patrimônio histórico e cidadania*. 1ed.São Paulo: Departamento Histórico da Secretaria Municipal de Cultura de S. Paulo, 1992, v. , p. 37-46.

_____. *Cultura Política e Política Cultural*. Estudos Avançados vol 9 nº 23. São Paulo jan/abr 1995. P. 71 – 84. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141995000100006>. Acesso em 15 de maio de 2014.

_____. *Cultura e Democracia: O discurso competente e outras falas*. 7ed. São Paulo: Cortez, 1997.

_____. *Cidadania Cultural - O Direito à Cultura*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

_____. Cultura e Democracia. In: *Critica e Emancipación*: Revista Latinoamericana de Ciências Sociales. Ano 1, n. 1 (jun 2008). Buenos Aires: CALCSO, 2008. Disponível em< http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>. Acesso em 05/03/14.

_____. *Cultura e Democracia*. 2ed. Salvador: Secretaria de Cultura / Fundação Pedro Calmon, 2009 (Coleção Cultura o que é? Volume I).

FREITAS, Maria de Fátima Quantal de; WEILAND, Renate Liziana. Musica e projetos sociais e comunitários: o que as publicações da ABEM têm revelado? In: SOUZA, Jusamara (org). *Musica, educação e projetos sociais*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2014, p.63-94.
GIL, Gilberto. Pronunciamento sobre o Programa Cultura Viva Berlim, Alemanha, 2 de setembro de 2004. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura Viva: Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania*. Brasília: 2ª Edição. 79 p. 2004.

GONH, Maria da Glória. *Educação Nao Formal e o Educador Social: atuação no desenvolvimento de projetos sociais*. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *A musica e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.

IPEA / SCDC / MINC/ SAE. *Cultura Viva: Relatório Redesenho do Programa Cultura Viva – Grupo de Trabalho Cultura Viva*. Brasília, nov 2012. 138p. Disponivel em http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/category/redesenho-2/ Acesso em 06/02/2014.

IPEA. *Cultura Viva: avaliação do programa arte educação e cidadania*. Frederico A. Barbosa da Silva, Herton Ellery Araújo: organizadores. Brasília: Ipea, 2010. 148p.

KLEBER, Magali Oliveira. Educação musical e ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. In. *Em Pauta: Revista do Curso de Pós-Graduação em Música – UFRGS*, v. 17, n. 29, p. 113-138, jun/dez 2006. Disponível em < http://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/7475> Acesso em 05 set 2011.

_____. *Educação Musical no Brasil: políticas públicas e o compromisso social*. Transcrição de palestra ministrada no Congresso Musical da Guimarães em 2012. Disponível em < http://www.culturaeuniversidade.ufba.br/> Acesso em 04 de maio de 2013.

KOELLREUTTER, H.-J. O ensino da musica num mundo modificado. In: *Educação musical: Cadernos de estudo, nº 6*, organização de Carlos Kater. Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, 1997, p.37-44

TURINO, Célio. *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

UNESCO. *Declaration Universelle de L'UNESCO sur la diversite culturelle*. Paris: UNESCO, 2002. Disponível em Portal da UNESCO < http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162f.pdf>. Acesso em 02/07/2011.

UNESCO. *Nossa diversidade criadora: Relatório da Comissão Mundial de Cultura e desenvolvimento*. Javier Pérez de Cuéllar (org). Tradução de Alessandro Warley Candeas. Campinas: Papirus, Brasília: Unesco, 1997.

VILUTIS, Luana. *Cultura e Juventude: a formação dos jovens nos pontos de cultura*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

WEILAND, Renate Liziana. *Relações entre projetos comunitários e musica na perspectiva de profissionais da área musical em Curitiba. Algumas contribuições da psicologia social comunitária e da educação*. Tese de Doutorado em Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

Mirtes Júlia de Sousa Ferreira

Aluna (bolsista CAPES) do mestrado em música pelo Instituto de Artes da UNESP, orientada pela Prof(a) Dra Dorotea Machado Kerr. É graduada em música (percussão) pela Universidade Federal de Uberlândia (turma 2009). Atuou durante 11 anos como gestora cultural, percussionista e produtora executiva em uma ONG no interior de Minas Gerais e atualmente é professora de musica em escolas particulares de São Paulo e Barueri.

A PAISAGEM SONORA DA SALA DE AULA: ESCUTA E CRIAÇÃO, DESENVOLVIMENTO MUSICAL E DA CONSCIÊNCIA ECOLÓGICA.

Patrícia Silva Rodrigues
Mestrado Profissional em Artes – Unesp - paty_silvar@yahoo.com.br

RESUMO
O presente artigo apresenta o projeto de mestrado desta mesma autora, o qual encontra-se em fase de pesquisa bibliográfica e fundamentação teórica, e convida para uma reflexão a respeito do uso de atividades de escuta e criação de paisagens sonoras como processo criativo capaz de desenvolver a compreensão musical e a consciência sobre ecologia acústica. Dialogando com as ideias de Murray Schafer e outros autores, o projeto pretende debater sobre o percurso de uma proposta pedagógica, com atividades de paisagens sonoras dentro da sala de aula, que será realizada pela própria pesquisadora, enquanto professora de música no ensino fundamental.

PALAVRAS-CHAVE:
Paisagem sonora. Educação sonora. Ecologia acústica.

ABSTRACT
This article presents the master's project of the same author, which is in bibliographical research and theoretical basis phase, and calls for a reflection on the use of soundscape listening and creation activities as a creative process capable of developing the musical understanding and awareness of acoustic ecology. Dialoguing with Murray Schafer ideas and others, the project aims to discuss the route of a pedagogical proposal with soundscape activities within the classroom, which will be held by the researcher as music teacher in elementary school.

KEYWORDS:
Soundscape. Sound education. Acoustic ecology.

A cada dia, gradualmente a Educação Musical vem incorporando a música contemporânea e suas ferramentas composicionais às práticas pedagógicas como meio de aproximar-se do contexto musical atual, bem como para despertar e desenvolver diversas habilidades. A pesquisa apresentada pretende abordar uma prática contemporânea, originada de um conceito já bastante conhecido entre os educadores musicais, que envolve exercícios de escuta e criação musical: *Paisagem Sonora*. Foi o músico canadense Murray Schafer quem cunhou o termo *Soundscape* (paisagem sonora), a partir de *Landscape* (paisagem). Uma paisagem descreve os elementos visuais de determinado ambiente. *Paisagem Sonora* descreve os elementos sonoros, quaisquer detalhes possíveis de serem ouvidos, ou não, em determinado espaço físico, ou seja, tudo o que nosso ouvido é capaz de perceber

em um espaço de tempo, ou ainda, os sons inerentes a determinado local.

Preocupado com o crescente aumento da produção sonora, e consequente redução da qualidade de vida, especialmente nos centros urbanos, Schafer desenvolveu um projeto, em âmbito global, reunindo resultados de pesquisas em diversos países do mundo, a respeito da transformação da paisagem sonora mundial ao longo dos tempos, com dados históricos, literários, científicos e relatos locais. Nesse trabalho, denominado Projeto Paisagem Sonora Mundial, o objetivo foi

> "realizar um intensivo estudo interdisciplinar a respeito de ambientes acústicos contrastantes e seus efeitos ao homem; sugerir maneiras de modificar e melhorar ambientes acústicos, educar estudantes, pesquisadores e público em geral, em ecologia acústica e preparar relatos que servissem como guias a futuros estudos" (Schafer, apud FONTERRADA, 2004, p. 41).

Esta pesquisa originou o livro *A Afinação do Mundo* (1977). No livro Schafer coloca sua inquietação com relação às transformações da paisagem sonora mundial desde a Revolução Industrial, bem como apresenta os dados coletados no Projeto. No mesmo livro, Schafer apresenta e discute alguns conceitos como o de *Ecologia Acústica, Paisagem Sonora, Objeto Sonoro, Limpeza de ouvidos; Ruído, Ambiente acústico/sonoro, Poluição Sonora*.

No ensino musical atual é comum o uso de atividades relacionadas à audição e à criação de paisagens sonoras como recurso pedagógico criativo, bem como são inúmeras as pesquisas sobre o assunto, com variados objetivos de estudo, em trabalhos acadêmicos. Um exemplo é a pesquisa de Fátima Carneiro dos Santos (2006), no qual ela utiliza a gravação de sons da cidade, feita por alunos do ensino fundamental, para a criação de paisagens sonoras. O objetivo do trabalho de Santos é o questionamento e a ampliação da ideia de música.

Enquanto isso, este trabalho objetiva avaliar se o uso da escuta e da criação de paisagens sonoras, por meio de um processo estético, pode realmente favorecer o desenvolvimento da compreensão musical e também da consciência a respeito do ambiente acústico, mesmo que em âmbito escolar ou comunitário apenas. O que esta pesquisadora tem observado em sala de aula é que as crianças parecem estar crescendo sem dar importância ao silêncio, às pausas no dia a dia. Assim como em outros contextos, as fronteiras do espaço sonoro estão sendo invadidas, desrespeitadas e somos obrigados a tolerar um excesso de informação sonora, o

qual, sem dúvida, tem reduzido a qualidade de vida significativamente.

Nós, educadores musicais, nos preocupamos em permitir que os alunos façam música, pratiquem música, manifestem-se musicalmente. Mas atualmente talvez seja o momento de provocar também, ou dar maior ênfase, à importância da prevenção do som, tanto quanto da sua produção, conforme discute Murray Schafer em *A afinação do mundo*. Ao conhecer os trabalhos de Schafer é fácil identificar-se com suas inquietações a respeito da crescente poluição sonora, e acreditar que a Educação Musical pode fazer algo para melhorar a qualidade de vida no aspecto ecológico.

Uma pergunta central desta pesquisa é: propor aos alunos um projeto de criação de uma peça, para a qual eles deverão ouvir atentamente, catalogar, classificar, experimentar, gravar sons, elaborar ritmos, melodias, com constantes diálogos durante o processo, os levaria a alguma conclusão relevante sobre o ambiente sonoro que os cerca? E seria possível ensinar música a partir desta proposta? A hipótese é de que não apenas a atividade, mas a forma de se conduzir este tipo de proposta em sala é de grande relevância para que ela alcance seus objetivos.

A opinião de Fonterrada resume com bastante clareza o entendimento sobre as propostas de Schafer:

> "são especialmente adequadas ao Brasil e a outros países em desenvolvimento, pois não enfatizam os procedimentos usuais de ensino musical, habitualmente centrados no instrumento e que, por esse mesmo motivo, fazem-se dispendiosos e fora do alcance da maior parte da população. As propostas de Schafer, ao privilegiar o uso do ouvido e da voz, a exploração de materiais do próprio ambiente, a valorização da paisagem sonora e o extenso uso das faculdades criativas, tiram a música do pedestal em que foi colocada pela civilização ocidental e a recolocam no centro, ao alcance de todos." (FONTERRADA, 2004, p.56)

Ela afirma ainda que "o trabalho de Murray Schafer seria mais bem classificado como um trabalho de educação sonora do que propriamente de educação musical, termo já comprometido com procedimentos, escolas e métodos de ensino." (ibdem, p. 56)

Assim, as propostas de Schafer serviriam, dentro da Educação Musical, como um trabalho de *educação sonora*, buscando uma mudança de consciência a

respeito da importância de cuidar da paisagem sonora que nos cerca. Schafer demonstra sua preocupação e nos leva a pensar na gravidade da questão da poluição sonora, mesmo 40 anos atrás. Ademais, essas atividades propiciam a participação ativa, e criativa, através da criação artística a partir de sons comuns, caminhando para uma elaboração auditiva, pois levam à observação mais atenta de todos os sons, ruídos, silêncio, presentes em ambientes cotidianos.

Além de trabalhar inúmeros aspectos e parâmetros musicais e não musicais, como percepção, composição, manipulação de sons e suas características, espacialidade, teatralidade e tecnologias, a escuta e criação de paisagens sonoras permitem que a questão da poluição sonora seja abordada por outro ângulo, ao invés de apontar a produção de sons unicamente como um problema a ser combatido a todo custo, pensa-se em soluções positivas, como a busca de sons "saudáveis, bonitos e adequados à sociedade" (ibdem, 2004, p. 43).

Atividades como as propostas por Schafer podem ser importantes para modificar o comportamento auditivo, ou a intenção da escuta das pessoas, levando-as a observar critica e criativamente a quantidade e a qualidade de sons produzida pela comunidade em que se inserem.

Schafer lembra que as medidas de todas as coisas já criadas usam como parâmetro o homem, o corpo humano. Um arquiteto projeta os espaços de um ambiente baseado nas dimensões do corpo humano, por exemplo. Assim, os sons de um ambiente têm que ser estabelecidos com base na voz humana. Se os sons de determinado lugar sobrepõem a voz humana, então o ambiente acústico ali não é saudável.

Entretanto, cabe lembrar que, na discussão a respeito de poluição sonora, de som, música e ruído, estes e outros conceitos são relativos, variando de comunidade para comunidade, de época para época. Mas o importante é realizar uma escuta crítica e constante a respeito dos sons à nossa volta e, se houver possibilidade de prevenir qualitativa e quantitativamente, buscar meios para fazê-lo.

Rubem Alves dialoga com Schafer ao afirmar que o "aprendizado do ouvir" não está em nossos currículos e no fato de que a música pode estar em todos os lugares, citando também John Cage e sua polêmica obra *4'33''*. A referida obra musical provocou e ainda provoca controvérsias a respeito do que pode ser

chamado de música ou não, pois ao colocar um músico diante de um piano sem tocar uma nota sequer, portando-se como se em meio a uma *performance* musical, porém composta de sons do ambiente, interno e externo, Cage provocou nossa intenção de escuta. Ele nos surpreendeu com uma nova proposta de apreciação dos sons, direcionou nossa atenção, assim como se faz na atitude de escutar uma paisagem sonora e tentar criar música com seus sons característicos.

Assim, com o intuito de investigar se a escuta, a criação e o debate sobre a paisagem sonora escolar podem provocar a consciência dos alunos quanto ao ambiente acústico em que eles se inserem, este trabalho utilizará como metodologia de pesquisa a pesquisa-ação. Através da observação e análise das etapas de uma proposta pedagógica, serão realizadas ações de ajuste da mesma, pensando a ação educacional dentro da proposta e valendo-se de métodos de coleta de dados como observação, diário de bordo, questionário. Como metodologia de ensino a ser investigada será proposta a criação de paisagens sonoras, junto aos alunos do Ensino Fundamental onde a autora desta pesquisa trabalha como educadora musical.

Tratar-se-á de uma proposta que busca estimular a autonomia criativa dos alunos, onde os mesmos poderão criar a partir de suas ideias e percepções. Schafer, em *O ouvido pensante* (1986), apresenta seu ponto de vista com relação ao ensino tradicional de música, focado no treinamento auditivo e no desenvolvimento técnico-instrumental, ou no currículo previamente elaborado, e considera que tais moldes não atendem às necessidades estéticas, sociais e ecológicas, tanto da época em que escrevera o livro como ainda hoje:

> “A aula de música é sempre uma comunidade em microcosmo, e cada tipo de organização social deve equilibrar as outras. Nela deve haver um lugar, no currículo, para a expressão individual; porém. currículos organizados previamente não concedem oportunidade para isso, pelo fato de seu objetivo ser o treinamento de virtuoses, e, nesse, geralmente falha.” (SCHAFER, 2011, p. 268)

A elaboração de uma paisagem sonora utiliza além de recursos musicais, também teatrais, corporais, e mesmo visuais, quando houver possibilidade de apresentação em público. No que diz respeito às demais artes, Schafer dialoga com Wagner, Dalcroze, entre outros, na ideia de integração entre as artes, e no caso do ensino, ao menos nos primeiros anos escolares, sugere a colocação de uma

disciplina abrangente, a qual "poderia incluir todas e, por sua vez, nenhuma das artes tradicionais", onde vida e arte seriam sinônimas, para somente depois haver um aprofundamento das acuidades sensoriais específicas, sem, no entanto, deixarem de se inter-relacionarem. (p. 279)

> "Todo professor precisa levar em conta suas idiossincrasias. Sinto que ninguém pode aprender nada sobre o real funcionamento da música se ficar sentado, mudo, sem entregar-se a ela. Como músico prático, considero que uma pessoa só consiga aprender a respeito de som produzindo som; a respeito de música, fazendo música. Todas as nossas investigações sonoras devem ser testadas empiricamente, através dos sons produzidos por nós mesmos e do exame desses resultados. É óbvio que não se pode reunir sempre uma orquestra sinfônica numa sala de aula para sentir as sensações desejadas; precisamos contar com o que está disponível. Os sons produzidos podem ser sem refinamento, forma ou graça, mas eles são nossos. É feito um contato real com o som musical, e isso é mais vital para nós do que o mais perfeito e completo programa de audição que se possa imaginar. As habilidades de improvisação e criatividade, atrofiadas por anos sem uso, são redescobertas, e os alunos aprendem algo muito prático sobre dimensões e formas dos objetos musicais." (SCHAFER, 2011, p. 56)

Schafer "acredita mais na qualidade da audição, na relação equilibrada entre homem e ambiente e no estímulo à capacidade criativa, do que em teorias da aprendizagem musical e métodos pedagógicos." (FONTERRADA, 2004, p. 49). E ele considera que o desequilíbrio da paisagem sonora veio com a Revolução Industrial, afirmando que a elaboração e a conservação de um universo sonoro saudável e equilibrado seja responsabilidade do homem, mudando assim a proposta da Educação Musical, a qual seria dirigida não apenas a estudantes de música, mas também ao público em geral (ibdem, p. 53).

> "Qualquer pessoa interessada em música deve ter consciência disso [dos problemas da poluição sonora]. Se ficarmos todos surdos, simplesmente não haverá mais música. Uma das definições de ruído é que ele é o som que aprendemos a ignorar. E, como nós o temos ignorado por tanto tempo, ele agora foge completamente ao nosso controle." (SCHAFER, 2011, p. 277)

Na aula de música temos o ambiente ideal para colocar novamente os ouvidos para perceber cada som, considera-los ao invés de ignora-los. E para isso, podem ser utilizadas as três principais modalidades do fazer musical: Apreciação, Composição e P*erformance*, não deixando de lado também as modalidades secundárias: Conhecimento Teórico e Aquisição de Habilidades técnicas/musicais

em instrumentos. Estas modalidades foram apresentadas e estruturadas por Keith Swanwick, como sendo essenciais ao desenvolvimento da compreensão musical de forma completa, no modelo denominado C(L)A(S)P - *Composition, (Literature) Apreciation, (Skills aquisition), Performance*, o qual corrobora a ideia de que a composição é uma das principais atividades para desenvolver a compreensão musical. Assim, a autora, enquanto educadora musical, procura utilizar o modelo C(L)A(S)P como base estruturante das aulas as quais serão analisadas na pesquisa.

Assim, este projeto pretende analisar uma atividade didática a qual tem o objetivo de provocar a escuta atenta dos ambientes dentro da escola, propondo uma criação musical que utilizará os sons da paisagem sonora escolar. A partir disso, proporá discussão a respeito do trabalho realizado, avaliando a condução do trabalho pela professora e, assim, poderá verificar se este tipo de atividade, ou o modo como ela é proposta e direcionada, contribui para ampliar a consciência a respeito das questões de Ecologia Acústica e das atitudes que podemos tomar em relação à paisagem sonora escolar.

Esta atividade didática, à qual chamaremos *Projeto Paisagem Sonora*, será dividida em etapas. Na primeira etapa, para que os alunos conheçam um pouco mais sobre a música contemporânea, bem como para que percebam as possibilidades musicais presentes nos mais diversos materiais, serão apresentados exemplos musicais de grupos e compositores contemporâneos, os quais utilizam sons e instrumentos não tradicionais para criar músicas que têm por característica representar determinado ambiente cotidiano.

Exemplos desse tipo de composição são as performances do grupo Stomp, do Reino Unido, o qual utiliza diversos objetos de uso comum e desenvolvem apresentações explorando grande variação rítmica, timbrística e de amplitude, além de apresentarem um viés teatral em suas *performances*, com cenários característicos, o que mostra uma utilização de recursos das demais linguagens artísticas. O grupo GEM (Grupo Experimental de Música), de São Paulo, constrói instrumentos a partir de sucatas e materiais diversos, explorando novos timbres e possibilidades melódicas e rítmicas. Outro grupo brasileiro a ser apresentado aos alunos é o Uakti, de Belo Horizonte, o qual segue uma ideia parecida à do grupo GEM, porém alia instrumentos tradicionais, como a flauta transversal, o piano, o violão e a marimba, aos instrumentos e materiais alternativos.

E dentro da música contemporânea, a qual agora a se insere com mais frequência na educação musical como ferramenta pedagógica e caminho para desenvolver diversos aspectos da compreensão musical, serão apresentadas aos alunos criações de John Cage e as ideias de Murray Schafer. Esses compositores foram alguns dos pioneiros na ideia de que a música deveria ser, além de forma de expressão, também um veículo de reflexão e provocação, dos sentidos e das ideias.

A segunda etapa consistirá na apresentação da proposta de criação aos alunos, convidando-os a realizar a escuta e a catalogação dos sons encontrados dentro e no entorno da sala de aula. Nesta fase será iniciado o "diário de sons", onde esses sons serão classificados quanto à altura, timbre, intensidade, duração, com diálogo a respeito da forma de produzi-los natural e artificialmente.

Na terceira etapa, possivelmente a mais extensa, os alunos experimentarão criar sequências rítmicas e melódicas a partir dos sons catalogados, buscando explorar as possibilidades dos materiais, do corpo e da voz, grafando-os de forma não convencional, apenas como referência para posterior consulta. Nesta etapa ocorrerá a escolha e definição de materiais a serem utilizados e colocados na composição final.

A quarta etapa será a montagem de uma paisagem sonora, ou uma história sonorizada, ou ainda de uma *performance* com ritmos e timbres da sala de aula, dependendo das ideias dos próprios alunos no trabalho de exploração e elaboração sonora, seguida de ensaio e registro gráfico.

Entremeando estas etapas, bem como ao final, discussões serão propostas, seja para analisar o trabalho em andamento, seja para refletir sobre as questões musicais e ecológicas e verificar assim, as possíveis conclusões alcançadas pelos alunos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **A Educação dos Sentidos e Mais**. 2005.

BORGES, Álvaro Henrique. **O compositor na sala de aula: sonoridades contemporâneas para educação musical**. Tese (Doutorado) - Unesp-IA. São Paulo, 2014. 121fl; il.

BORGES, Álvaro Henrique. **Abordagens Criativas: possibilidades para o ensino/aprendizagem da música contemporânea**. Dissertação de Mestrado. Unesp. São Paulo, 2008.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2ed. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. **A paisagem Sonora, a criança e a cidade: exercícios de escuta e de composição para uma aplicação da ideia de música**. Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP. 2006.

SCHAFER, R. M. Educação **Sonora: 100 exercícios de escuta e criação de sons.** Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009. 144p.

SCHAFER, R. M. **A Afinação do Mundo**. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 382p.

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal; 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 408p.

SWANWICK, Keith. Ensinando música musicalmente. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 2003.

Patrícia Silva Rodrigues

É mestranda pelo Mestrado profissional em Artes, na Unesp, sob orientação da Prof. Dra. Eliane Bambini G. Bruno. Atualmente é professora de Musicalização no Ensino Fundamental I em São Caetano do Sul, SP. Em 2010 licenciou-se em Música pela Universidade Federal de São João Del Rey, Minas Gerais.

MAS NÃO SOU FORMADO EM MÚSICA... E AGORA? POSSIBILIDADES MUSICAIS NA EDUCAÇÃO INFANTIL

Lidiane Cristina Loiola Souza
Emei Papa João Paulo II-artelidiane@hotmail.com

RESUMO
Esta pesquisa teve como objetivo contribuir para ampliar as possibilidades musicais em sala de aula, especificamente na Educação Infantil, etapa em que leciono, pensando em um professor que não tem formação específica em música. Neste sentido, em primeiro lugar, houve a pretensão de apontar para a importância da música na Educação Infantil e para o professor que, apesar não ter a formação específica, busca conhecer, aprender e trazer a música até a criança. Por fim, foram apresentadas algumas atividades que realizei em uma escola pública, com a intenção de viabilizar esse contato, através da exploração de um ambiente sonoro rico, que ofereceu às crianças a oportunidade de criar e de fazer música, explorando diferentes sons e ritmos.

PALAVRAS-CHAVE
Música. Educação Infantil. Professor Generalista. Formação Musical.

ABSTRACT
This research aimed to contribute to expanding the musical possibilities in the classroom, specifically in kindergarten, step in to teach, thinking of a teacher who has specific training in music. In this regard, first, there was the intention of pointing to the importance of music in kindergarten and the teacher who, despite not having specific training, seeks to know, learn and bring music to children. Finally, they were presented some activities that I conducted in a public school, with the intention of enabling this contact, by exploiting a rich soundscape, which offered children the opportunity to create and make music, exploring different sounds and rhythms.

KEYWORDS
Music. Childhood education. Generalist teacher. Musical training.

1. O FAZER MUSICAL NA EDUCAÇÃO INFANTIL

A música se faz presente em nossas vidas, em acontecimentos pessoais e nas relações com os outros, antes mesmo de nascermos, pois diferentes ambientes sonoros nos circundam, desde a gestação. As crianças iniciam suas vivências musicais ainda na barriga da mãe e crescem em meio a sons característicos do seu cotidiano e contexto sociocultural. BRITO (2003, p. 35) destaca que temos um repertório musical especial, constituído por músicas significativas que dizem respeito à nossa história de vida.

> Os bebês e as crianças interagem permanentemente com o ambiente sonoro que os envolve e – logo – com a música, já que ouvir, cantar e dançar são atividades presentes na vida de quase todos os seres humanos, ainda que de diferentes maneiras. Podemos dizer que o processo de musicalização dos bebês e crianças começa espontaneamente, de forma intuitiva, por meio do contato com toda a variedade de sons do cotidiano, incluindo aí a presença da música (BRITO, 2003, p. 35).

A criança, ao entrar na Educação Infantil (primeira etapa de escolarização), estará inserida em um universo musical. Entretanto, de acordo com BRITO (2003, p. 51), este universo é rodeado de muitos resquícios onde a utilização da música é um suporte para a aquisição de conhecimentos gerais, na intenção de formar hábitos e atitudes, rotina e comemoração de datas diversas. Além disso, a música vem acompanhada por gestos e movimentos repetitivos e estereotipados.

Atendendo a demanda da lei 11.769, sancionada em 18 de Agosto de 2008, que inclui o ensino de música na grade curricular em todas as escolas de educação básica, fazem-se necessárias ações que tornem significativa a presença da música na escola, segundo princípios específicos dessa linguagem, e não como uma forma de expressão empobrecida e a serviço de outras áreas.

Pensando em alternativas e instrumentos acessíveis que contribuam para a realização de um trabalho com música na Educação Infantil, a música pode ser explorar diferentes fontes sonoras, utilizar de instrumentos musicais convencionais ou não, como por exemplo: sons com o corpo, com a voz ou ainda utilizar objetos do cotidiano.

Por sua vez, o professor deve buscar conhecer concepções educacionais e de ensino de música que contemplem uma atuação efetiva em uma etapa tão importante como a Educação Infantil, marcada por estímulos importantes que se refletirão por toda a vida do educando.

FONTERRADA (2008, p. 236) afirma ser na primeira infância a construção de todas as bases sensoriais, afetivas, mentais, morais, sociais e estéticas que nortearão as fases posteriores, e BRITO (2003, p. 35) destaca que a criança é um ser “brincante” e brincando também se faz música:

> [...] as cantigas de ninar, as canções de roda, as parlendas e todo tipo de jogo musical têm grande importância, pois é por meio das interações que se estabelecem que os bebês desenvolvem um repertório que lhes permitirá comunicar-se pelos sons; os momentos de troca e comunicação sonoro-musicais favorecem o desenvolvimento afetivo e cognitivo, bem como a criação de vínculos fortes tanto com os adultos quanto com a música (BRITO 2003, p. 35).

SCHAFER (2011, p. 272) ressalta a necessidade de promover as potencialidades criativas das crianças, para que possam, dessa forma, fazer músicas por si mesmas. E SALLES (2002, p. 39) destaca que, a partir do início do século XX, a criança passa a ser considerada pelas correntes da pedagogia musical, surgidas naquele período, como um ser pensante, com ideias próprias e pessoais e com um potencial inesgotável de aprendizagem.

O Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (1998) salienta:

> A integração entre os aspectos sensíveis, afetivos, estéticos e cognitivos, assim como a promoção de interação e comunicação social, conferem caráter significativo à linguagem musical. É um das formas importantes de expressão humana, o que por si só justifica sua presença no contexto da educação de um modo geral, e na educação infantil, particularmente (BRASIL, 1998, vol. 2 p.45).

O mesmo Referencial Curricular ressalta:

> [...] para que a aprendizagem da música possa ser fundamental na formação do cidadão, é necessário que todos tenham a oportunidade de participar ativamente como ouvintes, intérpretes, compositores e improvisações, dentro e fora da sala de aula. Isso exige que atividades musicais, estejam inseridas nas práticas educativas dos professores (BRASIL, 1998, p. 103)

Nessa perspectiva, o ensinar e aprender música não se restringe apenas a quem domina o conceito. O próprio Referencial Curricular destaca que a música é, de fato, parte importante da formação humana, que todas as crianças devem ter acesso à educação musical e que a escola é o elo para tal finalidade, pois na medida em que a criança “experimenta” atividades musicais, cria intimidade com o universo sonoro e amplia o seu repertório.

No prefácio do livro Música na Educação Infantil, de Teca Alencar de Brito, Judith Akoschky sinaliza que a educação musical para aquela autora é um “processo

contínuo de aprendizagem que envolve perceber, sentir, experimentar, criar e refletir" (BRITO, 2003, p. 9).

2. MAS NÃO SOU FORMADA EM MÚSICA... E AGORA?

O professor tem a possibilidade de buscar formação, cursos e capacitações no intuito de promover às crianças o contato com a educação musical, desenvolvendo, dessa forma, melhor compreensão das propostas, atuando adequadamente e promovendo não só o contato com a música, mas a ação e transformação acerca dela. Segundo FONTERRADA (2008, p.274), a escola dispõe de um espaço ideal para o fazer musical e, também, que "é preciso resgatar o professor que, mesmo não sendo músico, goste de música e a traga para dentro da escola."

Dessa forma, é necessário aguçar o gosto e o conhecimento musical do professor, estimulando-o a adotar essa linguagem em sua trajetória docente e favorecendo seu interesse em proporcionar às crianças situações musicais lúdicas, prazerosas e desafiadoras. Nessa perspectiva, BRITO (2003, p. 45) se coloca:

> Obviamente, respeitar o processo de desenvolvimento da expressão musical infantil não deve se confundir com a ausência de intervenções educativas. Nesse sentido, o professor deve atuar – sempre – como animador, estimulador, provedor de informações e vivências que irão enriquecer e ampliar a experiência e o conhecimento das crianças, não apenas do ponto de vista musical, mas integralmente, o que deve ser o objetivo prioritário de toda proposta pedagógica, especialmente na etapa da educação infantil.

E conclui:

> Entretanto, é importante considerar legítimo o modo como as crianças se relacionam com os sons e silêncios, para que a construção do conhecimento ocorra em contextos significativos, que incluam criação, elaboração de hipótese, descobertas, questionamentos, experimentos etc (BRITO 2003, p. 45).

Um professor curioso em relação à música tem a possibilidade de ampliar as preferências musicais pessoais, não deixando velhos hábitos arraigarem-se, mas adquirindo novas formas de atuar e permitindo-se sempre descobrir coisas novas.

Por sua vez, KOELLREUTTER (1987, p. 8) salienta que o professor deve se encorajar a ter novas experiências.

Desse modo, ao considerar fazeres musicais que possam ser colocados em prática por um professor que não tem formação específica em educação musical, FONTERRADA (2011, p.276) aponta que, embora haja questões que exijam conhecimentos específicos e próprios das ações dos especialistas, “há muitas atividades que o professor não músico pode desenvolver com sua classe, com o objetivo de estimular o gosto pela música; sem dúvida, é possível cantar e tocar, mesmo que o professor não saiba ler música”.

A autora afirma que tal professor não necessita de formação específica, mas de musicalidade e de interesse pela música e pelos sons, buscando bibliografias e materiais que possam auxiliá-lo em sua prática. O professor pode propor uma diversidade de situações musicais ricas e significativas, e ainda inventar novas formas de brincar e tocar músicas, procurando favorecer a expressão criativa e prazerosa da criança proporcionando o experimentar e o fazer musical contribuindo para o processo de criação e recriação. Dessa forma, o professor poderá criar um ambiente rico de possibilidades que proporcionem novas experiências às crianças.

3. POSSIBILIDADES MUSICAIS NA EDUCAÇÃO MUSICAL

Trago neste capítulo, possibilidades musicais acerca de minha prática em sala de aula na intenção de contribuir com experiências musicais diversas. Na EMEI em que leciono, realizo muitos trabalhos por projetos, sendo que um deles teve a intenção de promover possibilidades de exploração musical.

A respeito de trabalhos por projetos, HERNANDEZ (2000, p. 179) destaca:

> Quando falamos em projetos, o fazemos pelo fato de imaginarmos que possam ser um meio de ajudar-nos a repensar e refazer a escola. Entre outros motivos, porque, por meio deles, estamos reorganizando a gestão do espaço, do tempo, da relação entre os docentes e os alunos, sobretudo porque nos permite redefinir o discurso sobre o saber escolar (aquilo que regula o que se vai ensinar e como devemos fazê-lo).

Nessa perspectiva, o trabalho por projetos torna professor e criança protagonistas no processo, pois ambos participam intensamente das aprendizagens proporcionadas, em que são criados novos tipos de relações e incentivadas a busca e a descoberta voltadas à construção e à reconstrução constantes do conhecimento.

Tenho formação em Artes Visuais e a linguagem musical sempre foi pouco familiar em minha prática; não me sentia segura ao realizar um trabalho com música frente às crianças. Participar do curso de Especialização em Linguagens da Arte e ter tido o contato com as aulas do Prof. Pedro Paulo Salles e com o Prof. Fábio Cintra ampliaram o meu olhar diante da música e me fizeram compreender que é possível realizar um trabalho musical de qualidade junto às crianças, mesmo sem uma formação específica em música.

Ultimamente, além de participar de cursos de formação docente, voltados à ampliação das práticas musicais com crianças, de forma que as mesmas pudessem inventar novas formas de brincar e tocar música, favorecendo a expressão criativa e prazerosa tanto no âmbito da apreciação quanto da produção, tenho realizado uma vasta pesquisa bibliográfica e na *internet*.

Em SALLES (2002, p.110), ao pesquisar sobre nossa atuação e transformação sobre os sons do mundo, verifiquei que há várias formas de se trabalhar a escuta ativa:

> [...] explorando os sons ambientes, explorando objetos sonoros, expressando os sons através de movimentos corporais e cênicos, imaginando o som e criando histórias, desenhos, grafias e buscando material sonoro para composição. Todas essas formas devem estar atreladas a projetos planejados juntamente com as crianças, seja na forma de um projeto científico, de um projeto musical ou de uma situação lúdica, ou ainda de uma situação em que estão envolvidas a imaginação, a narrativa e a fantasia.

Dessa forma, o projeto “Possibilidades Musicais na Educação Infantil: paisagem sonora, corpo, voz, objetos, e espaços de criação e exploração musical. Uma realidade possível?” colocado em prática com crianças entre cinco e seis anos teve como objetivos:

- Promover a escuta e a percepção ativa dos sons do meio (paisagem sonora);
- Ampliar o repertório musical das crianças;
- Explorar os parâmetros do som (timbre, altura, intensidade e duração);

- Explorar sons e ritmos de materiais diversos e através de diferentes formas de manipulação;
- Possibilitar a exploração e a construção de diferentes instrumentos musicais feitos com sucata e a expressão musical por meio deles;
- Explorar sons, ritmos e diferentes combinações sonoras a partir do próprio corpo;
- Proporcionar situações de aprendizagem, envolvendo a exploração da voz e a criação de brincadeiras musicais.

3. 1 Etapas do projeto

3.1.1 Paisagem sonora

O projeto teve início com a exploração da paisagem sonora dos ambientes da escola: corredor, sala de aula, pátio, parque e refeitório. O termo *paisagem sonora* foi criado pelo compositor canadense Murray Schafer: “uma paisagem é um conjunto de sons ouvidos num determinado lugar” SCHAFER (2011, p.201).

Inicialmente, foi solicitado às crianças que ouvissem os sons à sua volta nos diferentes espaços da escola a fim de seguir a proposta de SCHAFER (2011), que nos coloca que o mundo está cheio de sons e que, para percebermos aquelas sonoridades que nem sempre notamos, é preciso escutar avidamente os sons dos ambientes que costumamos frequentar.

De acordo com as observações feitas, as crianças tiveram a oportunidade de perceber que há sons por toda parte e, após essa escuta atenta, puderam relatar o que ouviram na roda de conversa e registrar os sons através de desenho. Dessa forma, destaquei a elas que é possível ouvir sons em diferentes lugares e não só com um instrumento musical, pois o mundo é cheio de sons que podem ser ouvidos por toda parte (SCHAFER, 2011).

Construímos, assim, um mapa dos diferentes lugares da escola por meio de um registro gráfico dos sons ouvidos durante o trajeto.

Figura 1 - Construção coletiva de um mapa sonoro dos espaços da escola

Cabe mencionar, aqui, que o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (RCNEI) ressalta a importância desse tipo de registro, em que é feita a representação do que o ouvido percebeu (MEC 1998, p. 75).

3.1.2 Exploração sonora de objetos e instrumentos

No momento seguinte, exploramos os objetos do cotidiano e os sons que esses objetos poderiam produzir, ressaltando que instrumentos não convencionais também trazem possibilidades de criação de sons e ritmos. As crianças foram convidadas a explorar os objetos da própria sala de aula, na intenção de perceber as possibilidades sonoras dos objetos e, também, de compreender a infinidade de fontes sonoras existentes do ambiente pesquisado. Segundo BRITO (2003, p. 59), *fonte sonora* pode ser descrita como "todo e qualquer material produtor ou propagador de sons", sejam eles produzidos pelo corpo, por objetos ou por instrumentos musicais diversos. A partir disso foi possível concluir que é possível fazer música com todo e qualquer material capaz de produzir som.

Escolhidos os objetos e suas sonoridades, as crianças foram estimuladas a reproduzirem um som com o uso dos objetos escolhidos durante a exploração e pesquisa. Houve crianças que produziram sons batendo um objeto no outro, outras utilizando as mãos, ou ainda batendo o objeto no chão. Além de reproduzir, foi contemplada a ação de ouvir os sons realizados pelos colegas, de modo atento e organizado. As crianças ficaram sentadas em uma grande roda dentro da sala e uma a cada vez foi convidada a mostrar o som produzido.

A respeito da experiência com objetos sonoros, PACHECO nos diz:

> O trabalho com materiais alternativos, materiais que não foram originalmente concebidos para produzir som, propõe para os seus participantes uma atuação que implica um exercício de pesquisa e de criatividade. Tocar, fazer música com material alternativo exige que se procure, que se investigue, buscando possibilidades sonoras. Aprender a tocar um instrumento não significa somente dominar as técnicas de execução sob a orientação de alguém, mas, sim, inventar formas de executar. Esse exercício torna essa procura, essa pesquisa, uma possibilidade real de construção de conhecimento musical (PACHECO, 2007, p.92).

3.1.3 Seleção e organização de sons

Em seguida, brincamos de "Você é o maestro". Expliquei às crianças qual era a função de um maestro na orquestra: organizar os sons que serão produzidos em função da obra a ser executada. Primeiro, fiz uma vez para que as crianças pudessem entender a ação de apontar com as mãos ou os dedos para cada grupo de sons dos objetos escolhidos pelas crianças; depois elas foram convidadas a atuarem como o maestro e muitas crianças experimentaram a brincadeira, de forma divertida.

No momento seguinte, para ampliar o repertório das crianças acerca das diferentes possibilidades musicais, apresentei a elas vídeos dos grupos *STOMP*[1] e *Barbatuques*[2], para que pudessem apreciar tanto a criação de sons com objetos do cotidiano, como a exploração sonora com o corpo e com a voz. As crianças perceberam infinitas possibilidades sonoras que podem ser criadas e desenvolvidas.

Ao explorarem sons com a voz, trabalhamos diferentes entonações, sons mais fortes ou fracos, uso de vogais, movimentos com a boca e a língua, sílabas, onomatopeias e repetições.

Com o corpo, a produção de sons explorando diferentes partes do corpo tais como: mãos (bater palmas de diferentes formas, estalar os dedos, bater com as

---

[1] Grupo de percussão, que também se utiliza da dança e da dramatização, em seus espetáculos. Oriundo de Brighton, Reino Unido, seus integrantes usam o corpo e objetos comuns para criar performances teatrais físicas percussivas. A palavra *stomp* pode se referir a um subgênero distinto de teatro físico, onde o corpo incorpora-se a outros objetos como meio de produzir percussão e movimento.

[2] Grupo brasileiro de percussão corporal, formado na cidade de São Paulo, que realiza pesquisa de sons corporais e vocais, aproveitando-os como elementos primordiais em suas composições e performances.

mãos em diferentes partes do corpo – nas pernas, nos braços, nas coxas, na boca, com os pés).

Para ampliar essa situação de aprendizagem, a sala foi dividida em três grupos. Cada um deles recebeu o comando para produzir diferentes tipos de sons, utilizando mãos, boca, voz e outras partes do corpo. Deixei que cada grupo se organizasse, de forma autônoma, em relação a como seria a criação do som e a posterior apresentação em sala para os colegas. Durante as minhas observações durante o andamento da atividade, pude perceber o interesse das crianças pela organização, pela criatividade na experimentação e seleção do som, pela discussão entre eles para a escolha do gesto e do som produzido e pela culminância em lindas apresentações dentro da sala de aula para os próprios colegas de turma.

3.1.4 Registro gráfico de sons

Em uma roda de conversa, após as apresentações, comentei com as crianças sobre a função das partituras, usadas para organizar e registrar graficamente os sons de uma composição musical.

Criamos em conjunto uma partitura não tradicional com diferentes tipos de som (vocal, corporal, de objetos, dentre outros), escolhidos e dispostos graficamente pelas próprias crianças – estas, além de escolherem o som, destacaram a quantidade de vezes que ele deveria ser tocado.

A ideia musical, ao realizar essa atividade, teve o objetivo de organizar os sons que os alunos criaram de forma a elaborar uma composição. Ao final, a visualização da sequência de desenhos registrados foi lida como uma peça musical e, finalmente, gravada em vídeo.

Figura 2 – Crianças fazendo sons com as mãos.

As crianças gostaram de criar partituras e, a partir dessa atividade, foi realizada outra, decorrente de um CD com a gravação de diferentes sons e ritmos. Solicitei que as crianças ouvissem as músicas e registrassem graficamente como seria aquele som em forma de desenho.

Avaliação do projeto

Com a finalização do projeto, foi possível verificar que o olhar das crianças transformou-se e ampliou-se diante da música. Devido a suas falas e ações, deu para perceber que elas compreenderam que é possível produzir sons de diferentes formas e que a música não está inserida apenas nas canções do dia-a-dia ou na música que escutamos em um aparelho de CD, mas ela está por toda parte. As vivências de exploração deram-se não apenas nos momentos em que trabalhávamos a música em si, mas na rotina delas. Lembro-me, por exemplo, de um dia em que as crianças estavam brincando com pinos mágicos e eu estava em minha mesa olhando as agendas, quando um aluno veio com alguns pinos e falou: “Olha, Prô! O som que consegui fazer com esses pinos!”, e o aluno começou a bater os pininhos que estavam na mão dele de forma ritmada. Pensei: “As crianças estão compreendendo; consegui atingir meu objetivo acerca da música com elas!”.

Além disso, outro dia, enquanto brincavam de massinha, coloquei para tocar algumas músicas instrumentais e, por coincidência, uma das músicas sonorizava o estalar dos dedos, o baterem com as mãos e, por elas mesmas, ouvindo a música, foram acompanhando, de modo a reproduzir os sons.

No parque, elas me chamavam para falar: “Prô: você está ouvindo o som dos passarinhos?”. Isso é pensar na paisagem sonora. É estar atento aos sons do ambiente.

Pude perceber ao longo do projeto o quanto ambos, eu como professora e as crianças, aprendemos sobre música.

Finalizei o projeto com a sensação de dever cumprido: as crianças levaram consigo a música e eu, como professora, vivências demonstraram que há atividades e projetos musicais possíveis de serem desenvolvidos em sala de aula por um educador sem formação específica, desde que este se empenhe em estudar e em conhecer mais do universo e das práticas musicais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizando este trabalho, após uma trajetória em que tive a oportunidade de estudar os professores Fábio Cintra e Pedro Paulo Salles no Curso de Especialização em Linguagens da Arte, oferecido pelo Centro Universitário Maria Antônia, e de realizar um projeto voltado à prática musical junto a meus alunos de cinco e seis anos, concluo que é possível trabalhar a música na Educação Infantil. Pude verificar que, nessa etapa, a criança já está pronta pra vivenciar o universo maravilhoso da música! Ela já traz elementos primordiais para um trabalho musical interessante, pois, por si só, já vivencia um mundo lúdico, criativo, “brincante”, onde ela experimenta, cria, explora...

Considerando as palavras de SCHAFER na frase acima, acredito que um professor sem formação específica consegue realizar um trabalho com a música junto às crianças, mas essa ação e esse desejo dependem inicialmente de seu esforço enquanto docente. Ele precisa querer procurar, gostar, pesquisar, ler, entender, estudar, ampliar; para que, dessa forma, a criança tenha a oportunidade de experimentar musicalmente.

Acredito que, quando um professor tem esse olhar aberto e flexível, tudo soa e acontece de forma fluida e intensa.

Já dizia Paulo Freire: "Como professor devo saber que sem a curiosidade que me move, que me inquieta, que me insere na busca, não aprendo nem ensino." (2007, p.85). Nesse sentido, um professor em constante busca do conhecimento, aprenderá e trará esse aprender à criança. No meu caso, é o que me move, é o que me cativa a cada dia dentro da sala de aula.

Na parte final de meu trabalho, em que trouxe possibilidades reais de se trabalhar música em sala de aula, pude apresentar momentos nos quais as atividades junto às crianças efetivamente aconteceram. Nos momentos dedicados à organização da rotina diária da classe, os próprios alunos deram retorno, ao fazerem comentários que demonstraram os bons resultados dessa proposta, desenvolvida por uma professora sem formação específica na área.

Concluo a pesquisa reiterando que a criança está aberta ao novo e que o professor deve estar em constante busca do conhecimento de forma a trazer uma aula significativa e que a música é de fato importante e pode ser trabalhada na Educação Infantil.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Referencial Curricular nacional para a Educação Infantil: Introdução. Brasília: MEC/SEF, 1998, vol. 1.

BRITO, Teca Alencar. Música na Educação Infantil: propostas para a formação integral da criança. São Paulo: Peirópolis, 2003.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. De tramas e fios: Um ensaio sobre a música e educação. 2 ed. Editora UNESP, 2008.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia saberes necessário à pratica educativa. 36 ed. São Paulo: Paz Terra, 2007.

HERNANDEZ, Fernando. Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Prefácio In ALFAYA, Mônica & PAREJO, Enny. Musicalizar: Uma proposta para vivência dos elementos musicais. São Paulo: Musimed, 1987.

SALLES, Pedro Paulo. A reinvenção da música pela criança: implicações pedagógicas da criação musical. Tese de Doutorado apresentada a Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo-FEUSP. São Paulo, 2002.

SCHAFER, Murray. O ouvido pensante. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2011.

Webgrafia

PACHECO, Eduardo Guedes. Percursão: uma experiência de formação em Educação Musical na pedagogia. Cadernos de Educação | FaE/PPGE/UFPe - Pelotas [29]: 89 - 104,

julho/dezembro 2007 em http://www.ufpel.edu.br/fae/caduc/downloads/n29/05.pdf, , acessado em 18 de Janeiro de 2013.

Lidiane Cristina Loiola Souza

Magistério-CEFAM (1999) Graduação em Educação Artística com habilitação em Arte Plásticas pela Faculdade Paulista de Artes (2003) Graduação em Pedagogia pela Universidade Nove de Julho (2009). Pós graduação em alfabetização pela UNICID (2011) Pós graduação em Mídias na Educação pela ECA-USP (2012) Pós graduação em Linguagens da Arte ECA- USP (2012) Professora de Educação Infantil pela PMSP

ARTE

MESA 19 - Arte e História 3

Thiago Barbosa Alves de Souza
JAKOBSON PERMANECE

Maria José Spiteri Tavolaro Passos
A PERMANÊNCIA DA MEMÓRIA - IMAGENS DEVOCIONAIS E RETÁBULOS EM IGREJAS PAULISTAS

Debora Cristiane Silva e Sanchez
CINEMA E OS HERÓIS-HUMANOS: JUAN MOREIRA E LAMPIÃO

Cristiana Antunes Cavaterra
IMPRENSA E COMÉRCIO DE ARTE SACRA NA BELLE ÉPOQUE PAULISTA: DAS CASAS DE PARAMENTOS, MARMORARIAS E LICEUS À CASA MARINO DEL FAVERO

Nancy Maria Antonieta Braga Bomentre
ETRUSCANS IN BRAZIL: A SUMMARY OF THE BRAZILIAN COLLETIONS OF ETRUSCAN GOODS - THE CONSTITUTION OF THE COLLECTIONS IN BRAZILIAN MUSEUMS THROUGH A BRIEF INTRODUCTION INTO THEIR HISTORY

JAKOBSON PERMANECE

Thiago Barbosa Alves de Souza
UNESP – thiago89alves@gmail.com

RESUMO
Este artigo trata de uma forma de análise musical baseada na relação entre o esquema comunicacional proposto pelo linguista Roman Jakobson (1896-1982) e os elementos de uma obra musical. Assim, abordamos o fenômeno musical como uma mensagem que possui os mesmos fatores de comunicação da linguagem verbal (*Remetente*, *Contato*, *Código*, *Mensagem*, *Destinatário*, *Contexto*).

PALAVRAS-CHAVE
Análise Musical. Manifestações Musicais dos Séculos XX e XXI. Teoria da Comunicação.

ABSTRACT
This article discusses a form of musical analysis based on the relationship between communication scheme proposed by the linguist Roman Jakobson (1896-1982) and the elements of a musical work. Thus we approach the musical phenomenon as a message that has the same communication factors of verbal language (Addresser, Contact, Code Message Adressee, Context).

KEYWORDS
Communication Theory. *Musical Analysis*. *Musical Currents of XX and XXI Centuries*.

Seria um equívoco supor que o campo das práticas do conhecimento está imune – devido a aparente neutralidade que é atribuída à tais práticas – à certas tendências de pensamento que se instauram em uma determinada época, ou – dizendo de um modo menos contido – à certos modismos. Teorias que despertam à atenção da comunidade acadêmica e científica passam a ser amplamente difundidas e ganham assim muitos adeptos, encobrindo, consequentemente, abordagens outras. Contudo, este fenômeno não é algo ruim, mas algo que parece ser inevitável e é consequência imediata dos avanços das pesquisas. O interessante deste processo de sedimentação das teorias é que não existe uma linha contínua que aponta para “O” desenvolvimento teórico; abordagens, autores e teorias vão e voltam o tempo todo, são continuamente resignificadas e novamente discutidas; como, aliás, ocorre com o próprio *sistema da moda* – para utilizarmos uma

referência ao livro homônimo de Roland Barthes (BARTHES, 1979) –, que continuamente recupera o passado através do resgate de indumentos que foram a "nova moda" de uma época anterior.

É nesta oscilação entre o apagamento e o reacendimento de autores e de suas teorias que nos parece ser de grande interesse o resgate do pensamento de Roman Jakobson (1896-1982) para o campo da teoria e da análise musical. Hoje, há pouco mais de trinta anos do falecimento deste eminente intelectual, suas ideias permanecem como pontos de referência para estudos linguísticos. Na esfera musical, entretanto, o pensamento de Jakobson – salvo alguns trabalhos que se dedicam à questões linguísticas na música – parece ter sido obstruído por outros autores e outras abordagens. Por isso esperamos e consideramos que a redescoberta de Roman Jakobson após o contato com outras formas de pensamento pode produzir reações positivas tanto para a própria concepção jakobsoniana, quanto para a pesquisa teórica e analítica da música.

No âmbito da análise da produção musical contemporânea, as ideias de Roman Jakobson permitiram o compositor Flo Menezes (1962) analisar, em seu trabalho musicológico de doutorado feito na Universidade de Liége no início da década de 90, sob orientação do belga Henri Pousseur (1929 - 2009), a obra do compositor italiano Luciano Berio (1925 - 2003). Neste trabalho que foi publicado na Europa na forma de dois livros[1], Menezes relê as ideias estruturalistas da linguística jakobsoniana no contexto da composição contemporânea, e, mais especificamente, no contexto da obra de Berio. Conceitos linguísticos como *traços distintivos*, *oposição sintagmática* e *síntese simultânea* verteram-se em conceitos-chave da poética beriana. Mesmo que tais composições não fizessem uso da palavra, seja esta cantada ou falada.

Hoje, passados pouca mais de 20 anos destas publicações de Menezes, que representam um indício da grande influência do pensamento de Roman Jakobson para o campo analítico musical – principalmente no Brasil, onde Menezes atua como professor de composição eletroacústica da UNESP –, um outro trabalho musicológico que representa este novo ressurgir das ideias de Jakobson é

[1] Estes livros são: *Luciano Berio et la Phonologie: Une Approche Jakobsonienne de son Œuvre*, e *Un Essai sur la Composition Verbale Électronique "Visage" de Luciano Berio*, ambos publicados em 1993 (cf. MENEZES, 1993a et 1993b).

o doutorado de Maurício de Bonis, concluído na USP em 2012, sob orientação de Flávia Toni. Bonis explora, de modo bem interessante, a relação da visão jakobsoniana sobre a metalinguagem e a afasia com a música do século XX:

> "[..] as ideias de Jakobson já podem oferecer uma analogia para a música do século XX, quando ele associa o distúrbio linguístico da afasia a uma perda da metalinguagem. A negação da relação com o passado, com a linguagem musical histórica como linguagem-objeto, leva o compositor contemporâneo a uma espécie de afasia (no sentido discutido em seu ensaio *Dois Aspectos da Linguagem e Dois Tipos de Afasia*)" (BONIS, 2012, p.64).

Se entendermos a afasia como um distúrbio que afeta a capacidade de falar ou de compreender a linguagem, seja escrita ou falada, as ideias de Bonis, calcadas na perspectiva jakobsoniana sobre a afasia, nos levam a encarar a problemática da ausência de um sistema de referência na música de vanguarda, e o risco da não compreensibilidade (entendendo por esta uma ausência da linguagem mesma, uma afasia) do discurso musical da composição contemporânea de índole vanguardista.

As seis funções de Jakobson

É neste contexto frutífero de imersão nas concepções de Roman Jakobson que propomos a inserção da teoria deste autor sobre as funções da linguagem ao campo teórico e analítico musical. Para isto, aplicaremos aqui os conceitos jakobsonianos na análise da obra *labORAtorio: um Orotorio Eletroacústico para Soprano, Coro a Cinco Vozes, Sons Eletroacústicos Quadrifônicos e Eletrônica em Tempo Real* (1991; 1995; 2003), do compositor Flo Menezes, com o objetivo de demonstrar a amplidão destes conceitos, e de comprovar a permanência e a legitimidade da concepção de Jakobson para as pesquisas atuais. Devemos, antes, atentar para o fato de esta concepção jakobsoniana sobre as funções da linguagem representar uma das contribuições mais valiosas deste autor para o campo da Teoria da Informação e da Comunicação, e mesmo para própria Linguística. A visão de Jakobson sobre os fatores constitutivos da comunicação e suas respectivas funções proverão o fundamento para toda discussão posterior a este respeito.

As funções da linguagem definidas por Jakobson surgem no seio de uma Linguística que sofre a influência da Teoria da Informação, sobretudo a partir de 1950. Como resultado deste contexto, em 1960, no importante ensaio intitulado

Linguistics and Poetics [*Linguística e Poética*], Roman Jakobson concebe as chamadas *seis funções da linguagem*[2], estas constituem sua teoria segundo a qual a estrutura de uma mensagem seria explicada de acordo com sua função predominante, função esta que resultará da ênfase dada a um dos seis fatores da comunicação: *remetente* (*destinador*, ou *emissor*), *destinatário* (ou *receptor*), *contato* (ou *canal*), *código* , *mensagem* e *contexto* (ou *referente*). Isto é, uma mensagem para ser transmitida necessita de um *emissor* e um *receptor* que partilhem em comum um mesmo *código*; código este que ganha significado através de convenções impingidas em um meio concreto de comunicação (um *canal*, que no caso da linguagem pode ser a fala ou a escrita, por exemplo). Assim, temos já pelo menos quatro elementos inerentes à comunicação (*emissor*, *receptor*, *código* e *canal*), mas, devemos ainda levar em conta que o processo comunicacional ocorre em um *contexto*, elemento externo à mensagem, e que se encontra, de modo mais evidente, no nível denotativo da linguagem. E, por fim, há o modo de elaboração da mensagem, que em muitos casos dá à esta uma significação outra, em um nível estrutural, que pode contradizer, inclusive, o teor puramente semântico da mesma mensagem.

A partir desta exposição, temos os *seis fatores de comunicação* expostos por Jakobson: emissor, receptor, canal, código, contexto e mensagem (cf. JAKOBSON, 2010, p. 157). Deste modo, a ênfase em cada um destes fatores determinará a função predominante da mensagem veiculada. O quadro a seguir esboçado por Samira Chalhub mostra a correspondência destes seis fatores da comunicação com suas respectivas funções linguísticas:

Ênfase no fator	determina	Função de linguagem
Referente		F. Referencial
Emissor		F. Emotiva
Receptor		F. Conativa
Canal		F. Fática
Mensagem		F. Poética
Código		F. Metalinguística

Figure 1 Cf. CHALHUB, 2001, p. 6.

[2] Embora esta divisão em seis fatores da comunicação proposta por Jakobson apareça já em 1956 no artigo *Metalanguage as a Linguistic Problem* [*Metalinguagem como um Problema Linguístico*], é neste outro artigo (*Linguística e Poética*) que é consagrada a concepção jakobsoniana sobre o esquema comunicacional.

Tendo como modelo este esquema das funções linguísticas, inserimos esta concepção no campo da prática musical, pois notamos que esta partilha com a linguagem verbal a existência de fatores de comunicação – ou, no âmbito da música, *fatores de realização musical* – semelhantes aos observados em uma mensagem verbal – aliás, destacamos que nos livros dedicados ao estudos das funções da linguagem, é comum vermos a expansão desta concepção para vários campos da atividade humana (cf. BARROS, 2014 *et* CHALHUB, 2001). Da mesma maneira que é necessário um *destinador*[3] para a produção de um ato comunicativo verbal ou escrito, necessitamos também de um *destinador*, que no caso da música é o próprio compositor e o intérprete, para a realização da música. O mesmo ocorre com os outros fatores de comunicação, e encontramos assim uma equivalência no campo musical das seis funções da linguagem.

Vemos que não se trata de encontrar uma semântica na música para encaixá-la em uma das seis funções linguísticas, trata-se, entretanto, de observar a existência dos mesmos fatores de realização em ambos os casos. Todavia, deve-se considerar a particularidade da prática musical, por isso veremos a seguir o modo pelo qual cada função da linguagem se relaciona com a música.

Começando pela *função emotiva* ou *expressiva*, Jakobson afirma que esta função "visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação aquilo de que está falando" (JAKOBSON, 2010, p. 157). Contudo, antes mesmo de analisarmos esta definição e a transportarmos para o campo da prática musical, é necessário reiterar que a base da função expressiva é a ênfase, a polarização feita no destinador. Perguntamos, destarte, em qual circunstância do contexto musical o destinador é polarizado? Temos duas repostas. Se considerarmos que o destinador é aquele que interpreta a obra (podendo ser até mesmo o próprio compositor), chegaremos facilmente à resposta quando lembramos que a música do passado, reiterada pelos conservadores programas das salas de concerto, têm como uma de suas finalidades expor novas interpretações de músicas já consagradas do repertório. Deste modo, uma das razões para escutarmos diferentes interpretações da mesma obra é a busca por diferentes formas de concepção e de interpretação,

[3] Pesquisas atuais têm optado pelo termo *destinador* para se referir ao sujeito enunciador da mensagem da mensagem, pois considera-se que o termo *emissor* encerra um caráter mecanicista e linear da comunicação devido ao fato de gerar a ideia de que apenas este emite a mensagem, quando, na verdade, na comunicação linguística há um dialogismo, uma circularidade, uma reciprocidade comunicativa. A este respeito, ver BARROS, 2014, p. 48.

isto vai ao encontro da visão exposta por Nikolaus Harnoncourt em seu livro *O Discurso dos Sons* (cf. 1996, pp. 13-22). Concluímos, assim, que um dos sustentáculos da música histórica é a *função expressiva* ou *emotiva*, ou seja, a busca por algo novo (novas concepções) naquilo que já conhecemos (o antigo repertório), busca esta que faz do intérprete o centro da escuta, uma espécie de polo das atenções.

Todavia, quando consideramos que o destinador do discurso musical é o compositor da obra, chegamos no caso da música contemporânea, e mesmo no caso da música histórica pela primeira vez ouvida. Isto é, uma obra musical pela primeira vez ouvida não incumbe o intérprete de desempenhar a função, tão importante na música histórica já conhecida, de criar uma nova concepção interpretativa a partir de uma obra estabelecida no repertório e já conhecida pelo ouvinte. De outro modo, quando ouvimos uma obra pela primeira vez[4], o elemento subjetivo do discurso musical passa a residir nos traços poéticos de um determinado compositor, como se dá sua organização do material sonoro, suas direcionalidades, suas variações do material, sua maneira de operar as durações, os timbres obtidos, os planos de simultaneidades, além de outros aspectos. É por esta razão que a ausência de um intérprete na música eletroacústica dita acusmática – isto é, uma música em que não se pode ver a fonte geradora de som, pois este provém de autofalantes – recrudesce e ampara uma escuta que, quando busca a expressão do eu em forma de obra musical, encontra o próprio compositor como destinador da mensagem. Portanto, na música, o destinador é o intérprete e o compositor, assim como, na linguagem verbal, podemos ter um leitor de um texto (destinador de uma mensagem verbal), mas que não seja o escritor deste, e que pode alterar até mesmo o sentido do texto lido, sem alterar o seu conteúdo textual, apenas com variações prosódicas.

Deste modo, podemos analisar a função emotiva da obra *labORAtorio*, considerando a ênfase em seus dois destinadores: os intérpretes e o compositor. Entretanto, o que nos interessou na análise desta obra não foram os elementos interpretativos, mas sim os traços poéticos do destinatário-criador da mensagem: o próprio compositor. Podemos encontrar, então a função emotiva do discurso musical

[4] Obviamente, estamos nos referindo aqui a uma condição ideal de escuta, em que o sujeito que ouve dá total, ou considerável atenção, ao objeto ouvido.

de *labORAtorio* quando nos deparamos com os traços poéticos típicos do procedimento, da escritura, composicional de Menezes.

Taís traços poéticos encontram sua base nas técnicas desenvolvidas por Menezes, tais como os *módulos cíclicos*, as *projeções proporcionais*; na entidade harmônica criada por Menezes (*acorde de Pã* ou *PAN-Akkord*, em referência ao homônimo mito grego) a partir da obra *PAN (1984)* e presente em suas obras desde então; na escrita rítmica marcada pelo abordagem durativa, em oposição à abordagem métrica do ritmo. Os módulos cíclicos constituem uma técnica de expansão intervalar, seja de entidades acórdicas, seja de entidades sequenciais (melódicas), através de contínuas transposições – que Menezes designa por retrotransposições – da estrutura intervalar da mesma entidade que ocorrem em sua última nota (nota mais aguda no caso das entidades acórdicas, e últimas notas no caso dos conjuntos sequenciais de altura). Menezes utiliza de modo bem explicito, ao menos na partitura, o módulo cíclico de sua entidade harmônica *PAN* (do grave ao agudo Sib – Láb – Dó sustenido central – Fá sustenido – Dó natural) no recitativo de *labORAtorio*:

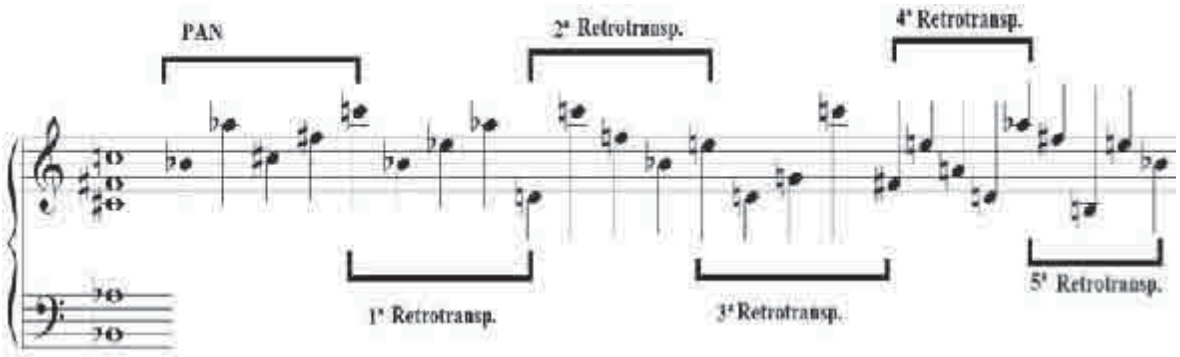


Figure 2 *Acorde PAN* e suas retrotransposições [cf. SOUZA, 2013, p. 104].

O exemplo anterior mostra o perfil melódico a ser memorizado pela soprano para a execução do recitativo. Neste exemplo, o *acorde PAN* foi disposto linearmente, e a partir de sua última nota, foi feita uma retrotransposição da estrutura intervalar da mesma entidade, o processo de retrotransposição foi repetido até culminar, ciclicamente, na nota Sib inicial. Sobre os módulos cíclicos, ver MENEZES, 2002, pp. 362-373.

Já as *projeções proporcionais*, método desenvolvido por Menezes quando da composição de *Profils Écartelés* (1988), consistem na projeção de um perfil

melódico de base em outro âmbito intervalar, que pode se dá em âmbito maior ou menor em relação ao perfil de base[5]. Devemos destacar que estas técnicas se confundem com as funções referencial, metalinguística e conativa, conforme melhor veremos a seguir. Pois, ao mesmo tempo que são procedimentos pessoais que fornecerão a base para o desenvolvimento poético da obra, também são procedimentos que amparam à escuta (função conativa), dando um referencial fenomenológico (função referencial), ao mesmo tempo que constituem uma reflexão sobre o próprio código musical (função metalinguística). Vemos que neste caso – e talvez no âmbito da música de modo geral – a simultaneidade das funções, algo que ocorre também na linguagem, se dá de modo menos hierarquizado e de modo um tanto ambíguo.

De igual modo, e com suas devidas adequação às especificidades do código musical, obtemos a seguinte correspondência entre as outras cinco funções da linguagem com as outras funções do discurso musical:

A ***função conativa da música*** é caracterizada pela ênfase no destinatário (JAKOBSON, 2010, p. 159), isto é viabilizado no campo da música quando a complexidade da obra é atenuada em nome da fácil assimilação por parte do ouvinte. Da poética de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524-1594) – que se caracteriza por recursos de contenção e de preparação de elementos complexos do processo contrapontístico – às pesquisas do compositor belga Henri Pousseur (1929-2009) – que, preocupado com o excesso de complexidades estruturais do serialismo, esquematizou processos de composição baseados na fenomenologia da escuta, como as *redes harmônicas* (cf. POUSSEUR, 2005, pp. 220 - 252) e as *permutações seriais cíclicas* (cf. MENEZES, 2002, pp. 304 - 311), privilegiando uma maior assimilação do material intervalar da obra – todas essas tendências conativas do processo de elaboração musical trazem em si o intento de que haja, por parte do ouvinte (destinatário), uma apreensão fenomenológica da estrutura composicional. Em *labORAtorio*, este amparo à escuta é observado no comportamento harmônico da obra, pois todas as harmonias resultam dos cinco acordes que serão aqui expostos a seguir – quando abordamos a questão da função metalinguística –, resultando em um identidade intervalar global da obra passível de ser apreendida pelo ouvinte, e, por isso, dá a este um amparo à sua escuta. De um certo modo, a

[5] Ibid. pp. 373-383.

função referencial se confunde com função conativa, uma vez que as referencialidades, ou sistemas de referência do material musical, fornecem à escuta ferramentas para uma assimilação mais bem sucedida por parte do ouvinte.

A ***função fática da música***, considerada inexistente por Flo Menezes (cf. MENEZES, 1993b, p. 174), encontra-se na música quando o canal de transmissão musical é enfatizado. Para entendermos esta afirmação, devemos expor que consideramos que o canal de transmissão musical é qualquer instrumento (ou fonte sonora) usado em uma obra, dos instrumentos tradicionais aos alto-falantes da música eletroacústica. Poderíamos objetar o fato de esta definição cair em um certo tautologismo de ideias, pois, assim, toda obra será fática na medida em que esta fizer uso de seu meio de transmissão: uma obra para piano enfatizará este meio, uma obra para orquestra enfatizará o conjunto de seus instrumentos, e assim por diante. Entretanto, consideramos que há diferenças entre uma obra para piano que é concebida tendo por base estruturas alheias de certa forma às possibilidades físicas do instrumento – como, por exemplo, reduções orquestrais executadas ao piano, e certas obras da música de índole estruturalista, como, por exemplo, a música serial, nas quais o piano não é concebido de modo a privilegiar seus aspectos físicos, mas sim como um mero reprodutor de estruturas musicais – e obras nas quais o piano é abordado em suas possibilidades técnicas. Como exemplo de obras nas quais podemos ver a predominância da função fática, temos os estudos, gênero da música solística que privilegia as possibilidades de cada instrumento. No contexto da música contemporânea, temos, por exemplo, obras de Ianni Xenakis (1922-2001) – como *Evryali* (1973) para piano, *Mikka* (1971) para violino e *Charisma* (1971) para clarinete e violoncelo[6] –, a série de *Sequenzas* (1958-2004) de Luciano Berio (1925-2003) e, no contexto da música contemporânea brasileira, a peça de Alexandre Lunsqui (1969), *Fibers, Yarn and Wire* (2011), na qual sua estruturação, assim como grande parte da concepção composicional de Lunsqui, está baseada nas potencialidades físico-técnicas do meio de transmissão musical, neste caso o grupo camerístico. A rigor, a função fática da música é na verdade um certo pragmatismo no ato composicional, ou poderíamos dizer que trata-se de uma concepção física,

[6] Sobre estas obras, o musicólogo português Mário Vieira de Carvalho afirma que "aqui, o violino, ou o piano, ou o clarinete, ou o violoncelo são fontes sonoras que actuam segundo um *programa* previamente, pensando em função apenas das suas características técnicas, das suas potencialidades específicas" (CARVALHO, 1978, p. 107).

por oposição à metafísica de certas posturas estruturalistas que privilegiam estruturas sonoras abstratas em detrimento de aspectos físicos do instrumento musical utilizado na obra. Constatamos também, por comparação entre as poéticas de Menzes e Lunsqui – dois compositores contemporâneos e atuantes na música contemporânea brasileira –, que enquanto Menezes possui uma concepção composicional mais ligada às estruturas sonoras abstratas – não obstante, o fato de considerar os aspectos físicos dos instrumentos para os quais escreve –, a concepção de Lunsqui está muito mais vinculada à prática, à física dos instrumentos e a fenomenologia da escuta – apesar do fato de este compositor conceber também estruturas sonoras abstratas como sustentáculos e motores de suas obras.

Ao investigar a ***função referencial da música***, nos deparamos com o termo *sistema de referência*, que é definido por Menezes como

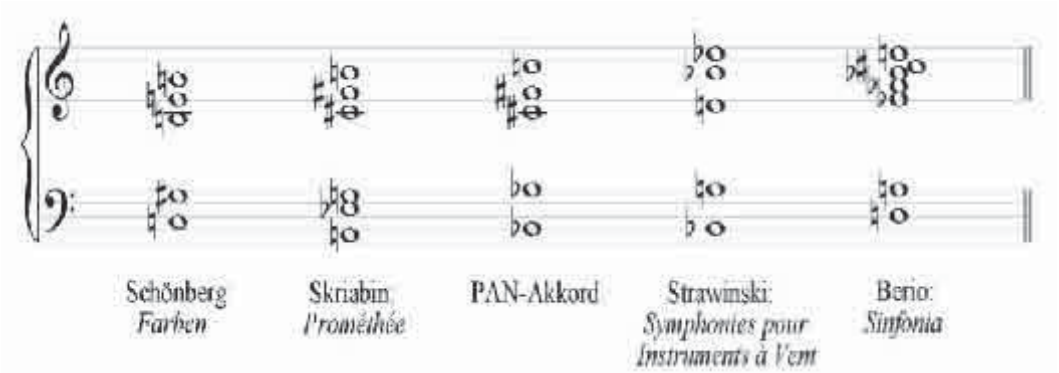
> os sistemas de composição sobre os quais os compositores – contemporâneos ou não – edificam suas obras, a tonalidade se apresenta enquanto o sistema de referência mais difundido da história da escritura musical.[7]

Acrescentamos a esta definição de Menezes que os sistemas de composição devem trazer em si um aspecto fenomenológico acessível à escuta para que sejam caracterizados enquanto um sistema de composição realmente referencial. Neste sentido, se considerarmos que a visão jakobsoniana sobre as funções da linguagem traz a ideia de que a função poética predomina nas artes, e que na linguagem verbal há um pendor [*Einstellung*] para a referencialidade, podemos considerar que na música também há este pendor para um sistema de referência no qual residirá a base para a função poética: a poeticidade está, portanto, ancorada na referencialidade. Definindo de outro modo, podemos considerar que a função referencial engloba todas as estruturas sonoras alheias às possibilidades físicas do instrumento. Trata-se de uma metafísica da música, por oposição à física da função fática. É nesta metafísica sonora que a obra de Menezes, *labORAtorio*, está apoiada. Todos os métodos de composição utilizados e desenvolvidos por Menezes (os *módulos cíclicos* e as *projeções proporcionais*, por exemplo) resultam de uma especulação harmônica dotada de um fundamento fenomenológico que visa fornecer à escuta um amparo baseado em certas

[7] MENEZES, 1993b, p. 103.

ocorrências intervalares, e, com isto, situar o ouvinte sobre as ocorrências estruturais.

A ***função metalinguística da música*** predomina em uma obra quando o código musical (suas estruturas sonoras) é posto em ênfase, isto faz que, no campo musical, esta função se confunda com as funções referencial e poética. Mas, a função metalinguística – e destacamos que esta função, assim como o termo *metalinguagem musical* é imensamente mais presente na bibliografia musical do que as outras cinco funções da linguagem de Jakobson – é mais bem observada na música quando há o uso de citações musicais, pois o fato de vermos um trecho de uma obra inserido em uma outra faz que nos deparemos de modo mais evidente com a reflexão sobre o código musical dentro mesmo de uma obra. Contudo, pode haver a presença de uma reflexão sobre o código de modo que não haja citação, neste sentido, a obra de Menezes é extremamente metalinguística, pois este compositor faz uso de estruturas musicais de outras obras, inserindo-as em suas composições de modo novo e sem que sejam ouvidas enquanto citação – embora haja momentos de ocorrência de citação literal, como ocorre na *Situação 3* de *labORAtorio*, em que Menezes se utiliza do trecho coral "*Vieni Imeneo*" da ópera *Orfeo* de Monteverdi (cf. MENEZES, 2013, p.8). Assim, em *labORAtorio*, todo comportamento harmônico provém de cinco entidades harmônicas de base, todas elas vêm de obras importantes da história da música do século XX, estas cinco entidades além de representarem uma metalinguagem musical, no sentido da reflexão sobre o código, apresentam-se também como elemento que dará um referencial harmônico-intervalar, que pode ser enquadrado na função referencial, na medida em que todo o comportamento intervalar terá origem nestas cinco entidades harmônicas:



Ex. 3 Cinco entidades de base usadas em *labORAtorio* [cf. MENEZES, 2014, p. 120]

O único acorde que não provém de obras de outros compositores é a entidade PAN. Deste modo, todos os acordes trazem consigo uma história e representam uma reflexão sobre as particularidades do código musical, e sobre a trajetória composicional mesma de Menezes, reflexão esta concretizada na utilização de seu *acorde PAN*. Menezes também utilizou-se da mistura destas entidades, associando suas partes agudas (clave de sol) ao universo feminino, e suas partes graves (clave de fá) ao universo masculino, Menezes designou tal mistura pelo termo *Sublimação* (MENEZES, 2006).

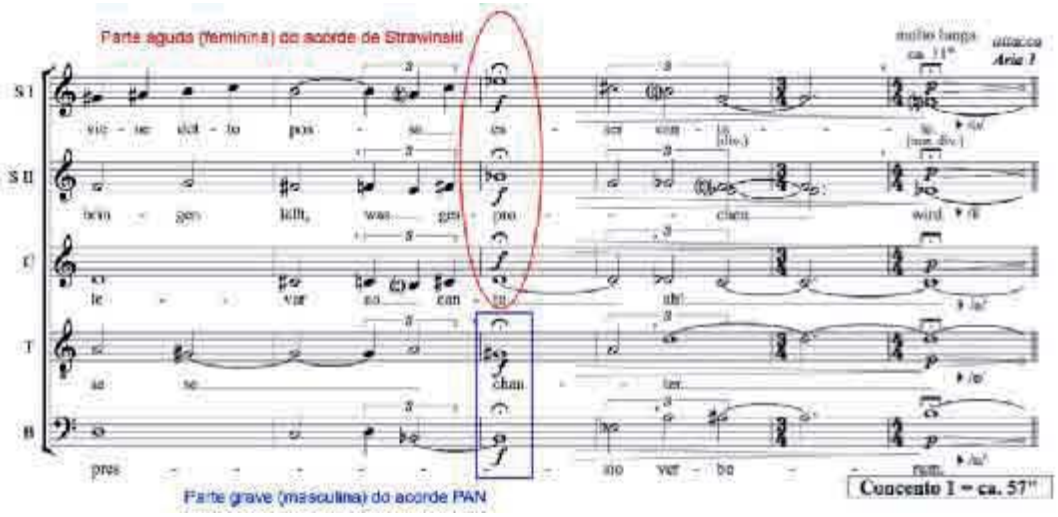


Figure 4 Compassos 14 a 19 do Concento 1 de *labORAtorio* [MENEZES, 2013, p. 5]

Novamente reiteramos que as funções do código musical têm uma diferença tênue entre as funções conativa, referencial e metalinguística, o que não ocorre com estas funções na linguagem verbal. Contudo, e aqui há muita similaridade com a linguagem verbal, segundo Jakobson, não há uma mensagem dotada de uma única função (JAKOBSON, 2010, p. 157), todas coexistem em uma mensagem, mas, tal ocorrência simultânea ocorre de forma hierarquizada. O mesmo ocorre na música: todas as funções coexistem hierarquizadas, ainda que a hierarquia das funções conativa, referencial e metalinguística se confundam.

A ***função poética*** é inerentemente musical, na medida em que a música, desprovida de um poder denotativo, não possui uma significação interna; o que há de interesse em ouvir uma obra musical resulta de um trabalho estrutural de seus elementos envolvidos. Podemos dizer até que caso não haja uma estrutura previamente pensada, haverá meios de estruturação no próprio ouvinte, pois no

processo de apreensão lidamos com a cognição humana que tenderá a organizar o material ouvido de modo a obter uma interpretação do fato percebido. E, como já pudemos observar quando da exposição dos aspectos da função referencial da música, haverá sempre algo de referencial sobre o qual a poeticidade possa se ancorar, deste modo, usamos como exemplo a poesia que se usa da linguagem verbal, com todo o seu poder denotativo, para elaborar uma mensagem poética conotativa, mas que tem como referência a estrutura da língua, que poderá ser justificada ou negado com o objetivo de implantar uma nova significação. Em *labORAtorio*, a poeticidade se faz presente em uma operação semântico-estrutural quando Menezes consegue conciliar uma total abertura com um total fechamento do espaço nos minutos finais desta obra – quando os músicos tocam ou cantam a nota Dó # central, e os cantores espalham-se pela planteia, de modo que esta nota preencha acusticamente o amplo teatro com o parco espaço intervalar de uníssono. Neste mesmo momento, em que todos entoam este Dó # central, há a convivência de opostos semânticos: uma diminuição do espaço intervalar, pois o intervalo de uníssono é definido como a menor distância entre frequências, junto com o aumento, o preenchimento físico pleno, do espaço do teatro quando do espalhamento dos cantores pelo espaço do teatro. Talvez possamos entender melhor este aspecto contraditório da função poética da música presente nos traços criativos de Menezes, quando o escritor romeno Emil Cioran (1911-1995) aborda em um de seus aforismos sobre os aspectos aparentemente impossíveis, mas que ocorrem nas artes: "A substância de uma obra é o impossível – o que nós não pudemos alcançar, o que não podia nos ser dado: a soma de todas as coisas que nos foram recusadas[8]." (CIORAN, 1973, p. 114).

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Pessoa de *et al. Introdução à Linguística – I Objetos Teóricos*. 6. Ed. São Paulo: Contexto, 2014.

BARTHES, Roland. *Sistemas da Moda*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1979.

BONIS, Maurício Funcia de. *Tabulae Scriptae: A Metalinguagem e as Trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira.* Tese de Doutoramento apresentada a Escola de Comunicação e Artes (ECA) USP, 2012.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Estes Sons Esta Linguagem*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

[8] "La substance d'une œuvre c'est l'impossible – ce que nous n'avons pu atteindre, ce qui ne pouvait pas nous être donné: c'est la somme de toutes le chose qui nous furent refusées".

CHALHUB, Samira. *Funções da Linguagem.* 11.ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

CIORAN, Emil. *De l'Inconvénient d'Être Né*. Édition Gallimard, 1973.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação.* Tradução de Izidoro Blikstein. 22.ed. São Paulo: Editora Pensamento- Cultrix LTDA. 2010.

MENEZES, Flo. Flo. *Un Essai Sur la Composition Électronique Visage de Luciano Berio*. Modena: Mucchi Editore, 1993a.

_____, Flo. *Luciano Berio et la Phonologie- Une Approche Jakobsonienne de Son Oeuvre.* Frankfurt Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1993b.

_____, Flo. *Apoteose de Schoenberg: Tratado Sobre As Entidades Harmônicas*. 2. Ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____, Flo. *Nova Ars Subtilior Essays zur maximalistischen Musik*. Editado por Ralph Paland Wolke Verlag Holfheim, 2014.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau*. Trad.: Flo Menezes e Maurício Ayer. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SOUZA, Thiago Barbosa Alves de. *Apontamentos sobre o Acorde de Nona Aumentada em Vier Lieder Op. 2 de Alban Berg e a Teoria dos Eixos Harmônicos*. São Paulo: Autor/Clube de Autores, 2013.

Partituras

MENEZES, Flo. Partitura Vocal de *laboratório*. Disponível no seguinte endereço da Web: http://flomenezes.mus.br/flomenezes/flomenezes_scores/flomenezes_laboratorio_vocal_score.pdf (Acesso em Março de 2013).

Documento Audiovisual

MENEZES, Flo. *Pulsares, labORAtorio: Música Maximalista V. 11*. DVD: Documentário e apresentação das obras *Pulsares* e *labORAtorio*, elaboração de Branca de Oliveira e Ana Guimarães (100 min), português, 2006.

Thiago Barbosa Alves de Souza

Aluno regular do curso de Bacharelado em Composição Musical (2012) pela UNESP. Possui curso técnico em música pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul (2007-2012). Bolsista de Iniciação Científica CNPq/PIBIC, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Lunsqui.

A PERMANÊNCIA DA MEMÓRIA – IMAGENS DEVOCIONAIS E RETÁBULOS EM IGREJAS PAULISTAS

Maria José Spiteri Tavolaro Passos
IA/UNESP – mjspiteri@uol.com.br

RESUMO
No século XIX o Brasil passou por uma série de transformações nos campos político, econômico e social e com elas novas tendências estilísticas que influenciaram profundamente a produção artística. Na arte e na arquitetura das igrejas linhas classicizantes, neogóticas e ecléticas conduziram à intervenções as mais diversas, bem como a execução de outros novos que passaram a coabitar ou até mesmo a substituir as peças remanescentes dos séculos passados.
Tomando como ponto de partida as igrejas paulistas do período, o presente trabalho trata a respeito dessas tendências na arte sacra brasileira do século XIX, em especial no campo da escultura devocional, localizando encontros entre o passado colonial e os novos tempos de um Brasil Império e República.

PALAVRAS-CHAVE
Arte sacra. Imaginária devocional. Século XIX

RESUMEN
En el siglo XIX, el Brasil ha experimentado una serie de transformaciones en los ámbitos político, económico y social y con ellos nuevas tendencias estilísticas que influyeron profundamente en la producción artística. En el arte y la arquitectura de las iglesias líneas clasicistas, neogóticas y eclécticas llevaron a muchas intervenciones diferentes, así como la ejecución de otras nuevas que llegam a vivir juntas, o incluso substituir las piezas restantes de los siglos pasados.
Tomando como punto de partida las iglesias de São Paulo de la época, esta obra analisa estas tendencias en el arte sacro brasileño del siglo XIX, sobre todo en el campo de la escultura devocional, en la búsqueda de reuniones entre el pasado colonial y los tiempos de un Imperio y Brasil República.

PALABRAS-CLAVE*:*
Arte sacro. Imagineria devocional. Siglo XIX.

A imaginária devocional de uso retabular no Brasil – do período colonial ao século XIX

A presença da imaginária religiosa na cultura católica brasileira é uma tradição herdada do período colonial, que se estendeu pelos períodos imperial e republicano, chegando aos tempos atuais. Nos primeiros tempos da colônia as peças modeladas em barro dominaram esse universo.

As primeiras peças apresentavam linhas mais hieráticas, o que as colocava em consonância com a rigidez dos séculos XVI e XVII. Embora o anonimato autoral fosse predominante, alguns nomes são conhecidos desse período, especialmente os dos escultores religiosos beneditinos Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus e o franciscano Mestre de Angra. (FIGURA 1)

FIGURA 1 – Grupo de bustos relicários – barro – século XVII – acervo: Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – São Paulo – Foto: M. Bonazzi (2014)

Gradativamente outros materiais passaram a ser empregados, especialmente a madeira esculpida, policromada e dourada, sobretudo no século XVIII, quando a produção das obras sacras passou a ser realizada não apenas por religiosos, mas também por oficiais leigos, tecnicamente habilitados para a execução de elaborados trabalhos ligados à arquitetura, escultura, pintura etc. Desse período, embora os estudos ainda estejam em desenvolvimento, são conhecidos diversos artistas entre os quais destacam-se nomes como os de Antônio Francisco Lisboa, Manoel Inácio da Costa, Francisco de Lima Cerqueira e muitos outros.

Influenciadas pelos estilos barroco e rococó as esculturas desse período apresentaram maior dramaticidade que as anteriores e poses complexas, que foram abrindo espaço para movimentos graciosos em linhas sinuosas.

O século XIX no Brasil, foi um período de grandes mudanças na cena econômica e política, no qual se assistiu ao fim do ciclo da mineração cujo apogeu se deu durante o século anterior, para uma retomada da produção agrícola em princípio escravocrata e posteriormente mantida pela mão-de-obra imigrante e, em seguida a chegada das indústrias. No campo da política viveu-se a transformação de

uma antiga colônia em sede de um império que, em seguida passou à república e com ela, o fim definitivo do regime do padroado pelo qual o monarca e a igreja contavam com grande poder de decisão.

Todas essas transformações tiveram também seu reflexo na produção artística. Com a chegada da corte portuguesa à sua colônia na América, nos primeiros anos do século XIX, novas tendências foram trazidas para o Brasil. Em princípio linhas classicizantes foram levadas para a arquitetura, seguidas na segunda metade do século pela influência do neogótico, estilo que já se apresentava na Europa desde o final do século XVIII.

Essas influências chegaram ao universo dos bens móveis e, no âmbito da imaginária de uso retabular, geraram a aquisição de novas peças que em muitos casos substituíram os antigos originais em barro ou em madeira. Esse novos exemplares eram provenientes da Europa, onde a imaginária em gesso já era amplamente utilizada. Segundo Alexandre Mascarenhas (2014, p. 21) "[...] o gesso foi e ainda é o material mais difundido pelas oficinas, museus, ateliês e canteiros de obras de conservação e restauração de bens culturais".

A retomada dos modelos greco-romanos no século XVIII conduziu a uma verdadeira busca por reproduções de esculturas clássicas, o que se efetivou sobretudo por meio do uso das moldagens em gesso.

> As coleções de gessos escultóricos se disseminaram rapidamente a partir do século XVIII. Instituições museológicas europeias mantiveram m seus acervos réplicas de gesso integradas às obras de arte originais 'socializando' a cultura à população geral.
>
> [...]
>
> Na França, a partir do final do século XVIII e, sobretudo, nas primeiras décadas do XIX, o Ateliê de Moldagens do Museu do Louvre já exercia com frequência sua função de reproduzir peças em gesso a partir dos originais e comercializar para outros museus, ateliês de artistas ou coleções privadas. (MASCARENHAS, 2014, p. 21, 55)

Desse modo, tornava-se possível a aquisição de esculturas que serviriam como modelo para os estudantes das escolas de Belas Artes, bem como de verdadeiras coleções de gessos que passaram a integrar os acervos de museus na França (Museu dos Monumentos Franceses, antigo Museu de Escultura Comparada), Inglaterra (Victoria & Albert Museum), Suíça (Skulpthurhalle Basel des

Antikenmuseums), Bélgica (Museu de Lovain-la Neuve), Museu de Arte Funerária Ernst Salu, Museu Real da África Central) , Espanha (Real Academia de Bellas Artes de Madrid, Museo Nacional de Escultura), Portugal (Academia de Belas Artes de Lisboa, Museu de Escultura Comparada – Gipsoteca entre outros), Canadá, Costa Rica, Cuba, Argentina, Uruguai.

No Brasil, o mais importante acervo no gênero é um remanescente da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e se encontra no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Um outro acervo bastante significativo se encontra em São Paulo, e pertence ao Liceu de Artes e Ofícios (LAO). Em 2014, o conjunto se encontrava no prédio anexo, onde funcionava o Centro Cultural do LAO, que foi vítima de um incêndio de grandes proporções.

Atualmente o acervo remanescente desse acidente, vem sendo analisado por uma equipe de restauradores no sentido de se realizar um projeto para a sua recuperação.

Fabricantes da França, Portugal, Itália, Alemanha, passaram a exportar esculturas para diferentes localidades, seguindo outras tendências formais que se diferenciavam daquelas praticadas na escultura do Brasil até então. Em alguns casos, essas imagens passaram a integrar os conjuntos de igrejas recém construídas, como foi o caso da igreja do Santuário do Caraça, em Catas Altas, MG, um dos primeiros a apresentar arquitetura neogótica no país.

Alguns fatores contribuíram para que tais substituições ocorressem entre eles podemos destacar que após o declínio do ciclo da mineração no final do século XVIII, despontou a produção cafeeira, o que passou a representar o enriquecimento de algumas regiões, especialmente o sudeste. O aumento do poder aquisitivo colaborou para o favorecimento de produtos importados seguindo as novas linhas praticadas na Europa.

O gesso, embora menos resistente a impactos do que a madeira, oferecia certa vantagem em relação a esse material tradicional: uma menor vulnerabilidade à insetos xilófagos como cupins, brocas etc. Um outro fator é que, moldadas e reproduzidas a partir de formas, essas peças poderiam ser executadas em série, com acabamentos tão finos quanto aqueles aplicados à madeira.

Com relação aos aspectos formais, essas obras eram dotadas de linhas mais alongadas e delicadas, especialmente rostos e mãos (praticamente as únicas partes de carne que normalmente ficam expostas nas imagens religiosas). Quanto aos acabamentos, as peças apresentavam em geral policromia e douramento, por vezes com panejamentos levemente movimentados; com frequência observa-se o uso da técnica do *stencil* (que também foi muito aplicado na pintura de paredes) para a representação de bordados. Assim como ocorria com as peças de madeira, as mais refinadas em gesso tinham também olhos de vidro e poderiam receber diferentes acessórios representando seus atributos iconográficos (rosários, cruzes, coroas, resplendores etc.) (MASCARENHAS, 2014, p. 44)

As novas tendências chegam a São Paulo

> O espaço religioso normalmente erigido com recursos provenientes das comunidades locais expressaria as crenças e as condições econômicas e culturais dos seus patrocinadores, sofrendo ocasionalmente reformulações com o objetivo de atualização e incorrendo na sobreposição junto aos antigos conjuntos ornamentais de novos e diferentes extratos representativos de tendências estéticas ou estilísticas mais recentes, integrados à ornamentação interna dos templos, constituindo, muitas vezes, um mostruário de fórmulas e estilos, representativo de diferentes períodos históricos. (PASSOS e BONAZZI DA COSTA, 2013)

Em São Paulo, alimentadas pelo crescimento da produção de café, acompanhou-se um enriquecimento de diversas regiões, o que contribuiu para impulsionar a busca pelas inovações na arquitetura de então e até mesmo no urbanismo de diversas cidades. Associado a isso, a chegada de religiosos provenientes de diferentes localidades da Europa como Alemanha, onde o neogótico encontrou campo fértil, também significou uma contribuição para que se as antigas igrejas passassem por um processo de “renovação” estilística e de seus acervos. Podemos citar como exemplos entre outros os da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Campinas (que foi totalmente demolida e reconstruída em um novo estilo) e a Catedral da mesma cidade, ou ainda a igreja do Santuário de São Benedito, em Lorena. Esta última, sob a tutela dos padres salesianos, apresenta hoje, com mais de 140 anos, um conjunto arquitetônico, ornamental e de imaginária que, com significativa unidade, testemunha a passagem desse novo “gosto” pelo interior paulista.

No entanto, há casos em que ocorreram adaptações e até mesmo uma certa resistência em relação ao “novo”.

O caso da Igreja da Ordem Terceira Franciscana na capital paulista

Na capital paulista, encontra-se a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. Localizada no coração da cidade, no Largo de São Francisco, vizinha à antiga igreja do convento franciscano, representa um dos mais importantes exemplares entre os remanescentes da arquitetura colonial em São Paulo. (FIGURA 2)

FIGURA 2 – Largo de São Francisco, São Paulo, SP – À esquerda a igreja da Ordem Primeira Franciscana e à direita, a igreja dos irmãos terceiros. Foto: MJ Spiteri (2014)

O início de sua primeira construção data de 1676, quando ainda era uma capela, em um dos braços da igreja dos frades franciscanos. Ao longo de sua história, o prédio passou por obras muito significativas, como ocorreu em 1784 quando o antigo templo deu lugar a uma nova construção, com planta octogonal[1], sendo inaugurada em 1787 (TOLEDO, 2001-2006, p. 34-41 e 2007). Em função de um terreno conquistado pela fraternidade, as obras envolveram a ampliação do templo, chegando a ganhar uma entrada independente da igreja conventual, assumindo então a sua atual configuração.

As obras envolveram ainda a construção de um novo retábulo-mor (c. 1791), de autoria do entalhador José de Oliveira Fernandes, com linhas de influência rococó. (FIGURA 3)

[1] O novo projeto, tem traço atribuído ao frei-arquiteto Antônio de Sant’Anna Galvão.

Em 1828, a Mesa dos Irmãos decide encomendar ao entalhador Guilherme Francisco Vieira, ao preço de $230:400rs[2], a fatura de quatro retábulos de altares. (BONAZZI DA COSTA, 2001/2006, p. 70)

Ainda em maio do mesmo ano, a Mesa fez um ajuste nos serviços contratados, pelo qual se pagaria noventa mil réis a esse mestre entalhador, para que o mesmo risco presente no retábulo-mor fosse aplicado não apenas aos quatro novos retábulos, mas também a outros dois já existentes na nave, bem como aos remates das seis tribunas desse mesmo espaço.[3]

Segundo BONAZZI DA COSTA (2011) é curioso notar como a essa época já se contava com a presença da família real portuguesa no Brasil, bem como com o processo de implantação das tendências neoclássicas na colônia. No entanto, em pleno século XIX, os irmãos terceiros franciscanos da capital paulista, em lugar de propor uma reformulação do conjunto retabular, como ocorreu com a fraternidade soteropolitana, propõe a busca de uma unidade estilística, encomendando ao escultor a manutenção das linhas rococó do retábulo mor nos quatro novos retábulos que se fariam erguer na nave da mesma igreja, e mais, adaptar os dois retábulos que lá já existiam para que assumissem esse mesmo traço.

O novo conjunto de retábulos foi assim consagrado, do lado da Epístola a Santo Antônio de Categeró, Santo Ivo (FIGURA 4) e Santa Isabel de Portugal e, do lado do Evangelho, à Divina Justiça, Santa Margarida de Cortona e Santo Antonio de Pádua[4].

Para os antigos retábulos da igreja foram mantidas as peças originais, em especial, do século XVIII como é o caso da Nossa Senhora da Conceição na capela do transepto e do grupo do Cristo Seráfico com São Francisco, na capela mor.

[2] Cf. 4º. livro de termos, folha 80-15/02/1828.
[3] Cf. 4º. livro de termos, folha 8 – 02/05/1828.
[4] O retábulo de Santa Isabel esteve desmontado até 2014, quando ao término de um extenso período de obras de restauro, procedeu-se a sua remontagem com as peças originais e reinstalação.

(esq.) FIGURA 3 – Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência com o grupo de imagens de São Francisco e o Cristo Seráfico – São Paulo, SP - Foto: M. Bonazzi (2014)

(dir.) FIGURA 4 – Retábulo da nave, com a imagem de Santo Ivo - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – São Paulo, SP – Fotos: M. Bonazzi (2014)

No entanto para os novos retábulos não foram encomendas imagens que seguissem as mesmas linhas. No inventário de 1867, já se pode verificar a presença das peças que hoje lá se encontram como Santo Antônio, Santo Ivo, Santa Margarida de Cortona, São Luiz, esculturas de gesso, com linhas classicizantes, bem como outras abençoadas já no século XX, como as de São José e São Paulo, que atualmente ocupam os nichos laterais do retábulo de Nossa Senhora da Conceição, provenientes, de procedência bracarense, da casa Fânzeres, em Portugal[5]. Um caso particular é o da imagem de Santo Antonio de Categeró, peça de roca que provavelmente pertenceu ao grupo da Procissão das Cinzas, organizada pelos terceiros franciscanos até o início do século XIX, bem como o grupo da Divina Justiça, de autoria do artista de Boaventura.[6] Até 2009, ainda estavam expostas na nave da igreja outras imagens de gesso, inclusive de procedência europeia como o *Bom Jesus* (Ecce Homo)[7], na base da qual se lê a inscrição “RAFFL Paris”. A casa *Raffl* foi um importante estabelecimento francês especializado em moldagens e reproduções de objetos em gesso.

[5] Cf. Livro de Atas fl. 76 – 14/11/1959.

[6] Segundo o Frei Adalberto Ortmann (1951, p. 147), em consulta aos documentos da fraternidade franciscana, o “mestre Boaventura” teria sido contratado para a fatura do andor e das imagens do ando da Divina Justiça, as quais ele considera serem as mesmas atualmente expostas no último retábulo da nave, lado do Evangelho.

[7] Por ocasião desta pesquisa se encontrava exposto nas dependências do antigo externato São Francisco de Assis (hoje um espaço de exposições da mesma fraternidade).

O diálogo entre imagem e retábulo nem sempre é observado com grande cuidado. Os padrões ornamentais aplicados às estruturas retabulares e seus elementos ornamentais, quando contemporâneos das imagens, mantém com essas frequentemente um paralelo em suas linhas estruturais, panejamentos, e padrões aplicados à policromia.

É curioso notar como neste caso da Ordem Terceira Franciscana, em relação à talha, ocorreu uma manutenção de valores estéticos ligados ainda ao século XVIII, enquanto no que diz respeito às imagens, aparentemente não houve grande resistência em se aplicar novos modelos, ainda que estes não dialogassem diretamente com as linhas dos espaços a elas destinados.

O caso da Catedral de Jundiaí

Ainda no século XIX, em terras paulistas um outro templo mostra solução diversa para a adaptação de uma construção seiscentista, trata-se da igreja de Nossa Senhora do Desterro, Catedral de Jundiaí.

Segundo o traslado do Tombo realizado em 1747 a igreja teve seu princípio em 1651 (MAZZUIA, 1976, p. 24) e, sendo reformada em 1853 e em 1886, traz em sua história as marcas das às novas tendências provenientes da metrópole no século XIX. (FIGURA 5)

Figura 5 - A Matriz de Jundiaí em 1884 (esq.) e após a reforma de 1886 (dir.). Fonte: Centro de Memória de Jundiaí.

A antiga matriz erguida em taipa, em estilo luso-brasileiro, com suas duas torres, cobertura de telhas e sem forro foi, a partir de 1886, totalmente remodelada por um projeto do engenheiro e arquiteto Ramos de Azevedo, indicado pelo então presidente da província Antonio de Queiroz Telles (Conde do Parnaíba), adquirindo uma aparência neogótica.

Segundo o tombo da matriz, em 1747 o antigo templo contava com somente três retábulos pintados possuindo apenas nichos na parede: o altar-mor e dois colaterais, sendo o do lado do Evangelho consagrado a Nossa Senhora do Rosário, onde se encontravam outras três imagens de mesma invocação (uma para procissões, outra "dos pretos" e outra mais antiga) e o do lado da Epístola, dedicado a São Miguel Arcanjo, onde se encontravam também uma Nossa Senhora do Desterro (pequena), São Sebastião, São Benedito, Santo Antônio e Santa Luzia. No altar-mor, representando a fuga de Cristo e seus pais para o Egito, estava o grupo da Sagrada Família, do qual faz parte a imagem de Nossa Senhora do Desterro. (MAZZUIA, 1976, p. 24-25, 28).

As obras iniciadas em 1896 para a readequação do estilo da antiga igreja ao novos modelos da época, não se encerraram com as alterações da arquitetura, logo deu-se início a uma verdadeira campanha organizada pelo cônego Agnello de Moraes para uma mobilização dos paroquianos em prol da ornamentação do templo. A construção ganhou toda uma nova configuração que atendia, além das questões estilísticas, a uma necessidade de ocupação do espaço de acordo com sexo, diferenças entre classes sociais, funções dos participantes do culto (fiéis, músicos etc). Havia ainda, em corredores laterais, duas capelas uma dedicada a Nossa Senhora das Dores, à direita e outra ao Senhor dos Passos, à esquerda, cujo altar foi também doado por Francisco de Queiroz Telles.[8]

Uma publicação de 1897, da Typographia do Municipio de Jundiahy assim descreveria o altar-mor com uma série de elementos que não correspondem à configuração atual como diversas figuras de anjos ladeando um oratório central para a exposição do Santíssimo, trabalhos em talha e as figuras de São Sebastião e

[8] Tais imagens compunham a Procissão do Encontro, quando a imagem do Senhor dos Passos saía da Matriz no sábado Santo, em uma procissão conduzida pela Irmandade do Santíssimo Sacramento com destino à antiga Capela da Santa Cruz (localizada na atual Praça da Bandeira), e a imagem ali permanecia até o dia seguinte, o Domingo de Ramos, quando partia novamente em procissão para que ocorresse o encontro com a imagem da Virgem das Dores.

Santo Expedito.[9]

No mesmo período registrou-se toda uma mobilização dos mais abastados cidadãos da cidade no sentido de contribuir com as obras da matriz, especialmente no que diz respeito à ornamentação, financiando a aquisição de bens móveis (altares de mármore, imagens e alfaias, bem como o púlpito em jacarandá negro[10], lustres etc), a realização do serviços de douramento de retábulos etc, buscando-se assim tornar aquele templo, condizente com a cidade que naquele momento apoiava os ares de "modernidade" trazidos pela República.

A imagem do Sagrado Coração de Jesus foi uma doação do Tenente Francisco de Queiroz Telles, a do Cristo Crucificado (hoje na capela do Santíssimo), havia sido trazida de Paris, em 1879, por Antônio de Queiroz Telles, Conde do Parnaíba, juntamente com o órgão Cavaillé-Coll.

A imagem de São Sebastião, fora uma doação do Major Floriano de Moraes e o altar, em mármore branco com filetes dourados, oferta do Tenente-Coronel Adolpho Guimarães e do Major José Manoel da Fonseca.

Também um nicho foi mandado fazer para receber a imagem de Nossa Senhora da Conceição, "adquirida pelos devotos do Mês de Maria"[11] a qual foi confiada às senhoras jundiaienses para que se realizasse a sua encarnação.

Entre 1921 e 1926 a igreja enfrentaria novas obras, estas promovidas pelo cônego Hygino de Campos, envolvendo a remoção das galerias inseridas em 1886, o acréscimo de seis capelas absidíolas e o respectivo teto com abóbadas de arestas em estuque, bem como o de duas capelas fundas. A igreja ganhou ainda vitrais com formatos ogivais (Casa Conrado), afresco[12] e outros elementos decorativos, no intuito de complementar o novo estilo implantado no templo ainda no século anterior. (FIGURA 6)

---

[9] *Parchiato do Rvmo. Conego Agnello de Moraes na freguesia de Nossa Sehora do Desterro de Jundiahy Homenagem de seus Parochianos*. Typographia do Municipio de Jundiahy. Outubro de 1897.

[10] O púlpito, presente de Salvador Queiroz Telles, em jacarandá negro, recebeu filetes dourados em todos os frizos.

[11] Cf. *Parchiato do Rvmo. Conego Agnello de Moraes na freguesia de Nossa Sehora do Desterro de Jundiahy Homenagem de seus Parochianos*. Typographia do Municipio de Jundiahy. Outubro de 1897

[12] Segundo Geraldo Tomanik (2005) as pinturas são de autoria do italiano Arnaldo Mecozzi (1876-1932), que além de ter realizado os afrescos da catedral jundiaiense, realizou obras também no Santuário do Sagrado Coração de Jesus (Santos), na Capela do Santíssimo (Bragança Paulista), nas igrejas de Bom Jesus de Matozinhos no Santuário do Sagrado Coração de Maria (ambas na capital).

A atual configuração da Catedral[13] segue em grande parte aquela assumida nas primeiras décadas do século XX. A nave apresenta seis retábulos em mármore sendo do lado do Evangelho (a partir do altar-mor) o de Nossa Senhora das Graças, o do Sagrado Coração de Jesus (ladeado pelas imagens de Santa Gertrudes e Nossa Senhora do Carmo), e o de Nossa Senhora do Rosário (ladeada pelas imagens de Santo Expedito e São Judas); do lado da Epístola (a partir do altar-mor) estão o altar de São Sebastião (ladeado pela imagem de Santa Mônica), o de São José e o de Santo Antônio (ladeado pelas imagens do Menino Jesus de Praga, Santa Rita, Frei Galvão). (FIGURA 7)

(esq.) FIGURA 6 e (dir.) FIGURA 7– Capela do Sagrado Coração de Jesus (capela da nave) com vitral (casa Conrado) ao fundo – Catedral de Jundiaí, SP – Fotos: M. Bonazzi (2015)

Observa-se no entanto que, das antigas imagens que integravam o seu acervo no início do século XIX e das quais tratam os documentos, somente o grupo da Sagrada Família permanece em exposição. Nem mesmo as imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor dos Passos permanecem em suas capelas, sendo que uma delas é ocupada por uma imagem de Nossa Senhora da Conceição Aparecida.

Por meio dos fatos aqui expostos pode-se entender que, assim como ocorreu em outras cidades do interior paulista, Jundiaí manifestou um desejo de

[13] A Matriz de Jundiaí foi transformada em Catedral da Diocese de Jundiaí, criada em 7 de novembro de 1966 e instalada em 6 de janeiro do ano seguinte.

incluir-se na “modernidade” da segunda metade do século XIX, utilizando a arquitetura religiosa como um espaço para expressar a sua conexão com as novas tendências que envolviam todo o cenário político e cultural do momento. Caso semelhante ocorreria anos depois na capital paulista quando aprovou-se a demolição da antiga catedral com traço colonial, para que se erguesse um novo templo, com linhas neogóticas que, segundo as autoridades eclesiásticas de então, estariam mais de acordo com a nova São Paulo que se erguia.

Nesse sentido, em Jundiaí acompanhou-se a transformação de sua igreja matriz tanto no âmbito de seu patrimônio arquitetônico quanto de seus bens móveis, criando novos retábulos e substituindo entre outros objetos, suas antigas imagens.

No entanto, o grupo da Sagrada Família, permaneceu invicto, exposto em majestade no novo retábulo em mármore de linhas neogóticas. As peças de madeira policromada e dourada que acompanharam as mudanças daquele e templo e da própria cidade podem ter se tornado ali um símbolo da permanência de uma tradição (FIGURA 8).

Figura 8 – Sagrada Família (Grupo do Desterro) – século XVIII - madeira policromada e dourada – retábulo-mor da Catedral de Jundiaí, SP (Foto: P. Tirapeli)

Convém ressaltar que Nossa Senhora do Desterro representa o momento em que Maria foge para o Egito com seu esposo e filho, para proteger o pequenino da ira do Rei Herodes e, portanto, para lhe proporcionar segurança. Nesse contexto, tal invocação de Nossa Senhora pode ser interpretada como a protetora dos que deixam (ou deixaram) a sua terra em busca de melhores condições. Assim como na Jundiaí dos primeiros tempos ela pode ter representado a presença das duas

primeiras famílias de desbravadores - a de Petronilha Rois Antunes Antunes e a de Rafael de Oliveira - que deixaram São Paulo e fundaram a primeira povoação naquela região, no século XIX e início do século o grupo do Desterro poderia representar também as centenas de famílias de imigrantes italianos (e posteriormente de outras nacionalidades) que se estabeleceram naquelas terras em busca de melhores condições.

Considerações Finais

Encontramos aqui portanto, dois casos em que se lida com permanência e ruptura em relação ao passado, em terras paulistas. O encontro entre os mundos colonial, imperial e republicano; a realidade da sociedade manufatureira que se encontra com a da era industrial.

Ancestrais materiais como o barro ou a madeira esculpidos ou modelados manualmente foram em alguns casos substituídos pelo gesso que, por meio do uso de processos de moldagem, permite a reprodução em série, com muito grande rapidez e fidelidade: confrontos entre a manufatura e a reprodutibilidade.

Por um lado acompanhamos na igreja dos terceiros paulistanos observamos a busca de uma manutenção dos traços já existentes no templo, por meio da reprodução das linhas de seus retábulos mais antigos, em novos exemplares produzidos já no oitocentos; reunidos em um mesmo espaço arquitetônico, passaram a abrigar uma mescla de esculturas históricas, de linhas setecentistas e outras, que representavam novas tendências estilísticas dos séculos XIX e XX.

Já no templo jundiaiense, observa-se uma total renovação de seu acervo, porém com a manutenção de apenas um reduzido número de imagens retabulares, que ainda que do ponto de vista estilístico contrastem radicalmente com seus retábulos, retratam parte de sua história. A permanência dessas peças na Catedral de Jundiaí podem indicar um traço de tradicionalismo em uma sociedade que no século XIX enriquecia às custas da produção de café, assistia a chegada da estrada de ferro e o crescimento das indústrias na região, transformando-se em uma das mais prósperas do interior paulista. Assim, se reafirmaria por meio das imagens do grupo do Desterro, o mesmo espírito empreendedor daqueles que a fundaram ainda no século XVII.

REFERÊNCIAS

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto ; PASSOS, Maria José Spiteri Tavolaro . A escultura religiosa do período colonial na capela da Venerável Ordem Terceira Franciscana, em São Paulo. In: **Anais da Jornada de Pesquisa 2013**. São Paulo: Instituto de Artes - Unesp, 2013. v. 1. p. 238-252. Disponível em: http://issuu.com/jornadapesquisa_iaunesp/docs/jornadadepesquisa2013_retif_anais_f_20ecce5be8ecee. Acesso em 20 jun 2015.

BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto, 2012 **–** "A reconstituição dos retábulos da Capela da Venerável Ordem Terceira Franciscana em São Paulo: um partido com base na tradição entre os anos trinta e noventa do século XX", in: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). **Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco.** Porto: CEPESE, p. 379-419.

ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1974.

MAZZUIA, Mario. **Jundiaí atraves de documentos.** Campinas: Empresa Gráfica e Editora Palmeiras, 1978.

MAZZUIA, Mario. **Jundiaí e sua história.** Jundiaí: Prefeitura Municipal de Jundiaí, 1979.

ORTMANN, Frei Adalberto - OFM. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo**. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. no. 16, Rio de Janeiro, 1951.

TIRAPELI, Percival. **Igrejas paulistas**: barroco e rococó. São Paulo: Edunesp, 2002.

TOLEDO, Benedito Lima de. **Frei Galvão arquiteto**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

TOMANIK, Geraldo B. **As fotos, os traços e a história**. Jundiaí: Editora Literarte, 2005.

_____. **Arquitetura e urbanismo no Vale do Paraíba**: do colonial ao eclético. São Paulo: Editora Unesp / Edições SESC São Paulo, 2015.

Incêndio destrói acervo do Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo. Disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/02/incendio-destroi-acervo-do-liceu-de-artes-e-oficios-em-sp.html> . Acesso em: 26 jun. 2015.

Maria José Spiteri Tavolaro Passos

Doutoranda em Artes Visuais no Instituto de Artes da UNESP, onde obteve os títulos de Mestre em Artes, Licenciada em Educação Artística e Bacharel em Artes Plásticas. É docente da Universidade Cruzeiro do Sul/SP. Autora de textos a respeito de História da Arte, História da Arte Brasileira, Arte-educação é membro do grupo de pesquisa *Barroco Memória Viva* (IA-UNESP/CNPQ).

CINEMA E OS HERÓIS-HUMANOS: JUAN MOREIRA E LAMPIÃO

Debora Cristiane Silva e Sanchez
IA / UNESP – fredebora@gmail.com

RESUMO
A presente análise faz parte de um dos capítulos da investigação acerca dos mitos do cangaço e do gauchesco que com auxílio do cinema tomaram proporções maiores e mais abrangentes que os mesmos tinham na literatura. Juan Moreira (mito argentino) e Lampião são retratados nos filmes Juan Moreira e Baile Perfumado, respectivamente, de tal maneira que seus diretores imortalizam os personagens. Ao longo dos filmes são caracterizados como foras da lei e com traços que os distanciam de um herói, porém os acercam de um ser humano, o que seguramente cria uma perspectiva maior de identificação entre o espectador e o bandido herói. Os dois filmes escolhidos além de conterem semelhanças em seus aspectos formais, retratam mitos regionais significativos para suas respectivas culturas.

PALAVRAS-CHAVE
Cangaço. Gauchesco. Mito. Cinema.

RESUMEN
El presente análisis hace parte de un de los capítulos de la investigación acerca del cangaço y do gauchesco, los que con ayuda del cine, fueron construidos y recibieron proporciones más grandes y más abarcadoras que los mismos poseían en la literatura. Juan Moreira y Lampião son retratados en las películas Juan Moreira e Baile Perfumado, respectivamente, de manera tal que sus directores inmortalizan el personaje. A lo largo de las películas son caracterizados bandidos y con características muy lejas de un héroe, pero eso los dejan más cercanos de un ser humano, así que hay una expectativa de identificación entre el espectador y el bandido héroe. Las dos películas elegidas además de contener semejanzas en sus aspectos formales, van a retratar mitos regionales importantes para sus culturas.

PALABRAS CLAVE
Cangaço. Gauchesco. Mito. Cine.

1. O espectador e a identificação com o mito

O artigo será uma breve análise fílmica não só baseada na imagem, por acreditarmos que o cinema é uma arte que traz consigo manifestações de outras artes, além de carregar a qualidade de indústria, arte, técnica, comunicação, diversão, entre outras, por isso o mais adequado a ser feito é uma abordagem multidisciplinar. A apreciação tem o anseio de revelar como os personagens que embora tenham tomado proporções arrebatadoras enquanto mitos são humanos e dessa forma aproximam-se do público que os assiste e dessa forma estabelecem uma relação entre eles.

Portanto, escolhemos tal excerto para iniciarmos nossa reflexão:

> Necessidade de fugirmos de nós próprios, isto é, de nos perdermos algures, de esquecermos os nossos limites, de melhor participarmos do mundo, ou seja, no fim das contas fugirmo-nos para nos reencontrarmos. De sermos mais de nós próprios, de nos elevarmos à imagem desse duplo que o imaginário projeta em mil e uma vidas extraordinárias. Quer dizer, necessidade de nos reencontrarmos para nos fugirmos [...] A especificidade do cinema está, se assim se pode dizer, em ele oferecer-nos a gama potencialmente infinita das fugas (MORIN, 2014 p.136)

O que foi aludido acima é bastante oportuno para versarmos como a imagem produzida pelo cinema é capaz de fazer com que seu espectador sinta-se provocado a ver *naquela janela* uma chance de viver uma vida diferente da sua. Como se o cinema desse tal oportunidade a ele de ser um Lampião ou um Juan Moreira e dessa forma, vencer as injustiças do mundo, ou ser admirado, ou ser temido, tendo assim o ensejo "*de fuga do espectador"* citada abaixo por Morin, criando assim o espelho entre o personagem e espectador.

Essa ideia da identificação do espectador e a "realidade" que o cinema é capaz de mostrar é bastante elucidada por Ismail Xavier em "O discurso cinematográfico" e que esse realismo passado pelo cinema não é algo novo, lembrando que a fotografia já fazia o mesmo, porém o cinema com o movimento, no início e agregado ao som posteriormente amplifica essa ideia de realismo e dessa forma, o espectador experimenta fugir da sua realidade, porém entra na realidade do cinema.

> Esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real. (XAVIER, 2005, p.22)

Reforçando o conceito de Xavier, citamos Marcel Martín:

> A imagem fílmica, portanto, é antes de tudo realista, ou melhor, dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade [...] A imagem fílmica suscita, portanto no espectador um sentimento de realidade para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela." (MARTÍN 2011, p. 22)

Com as duas citações anteriores, podemos inferir que o espectador quando

vai ao cinema, pode ter a sensação de estar frente a uma *realidade*, e esta muitas vezes é sobremaneira interessante que a sua realidade, e assim, cria um sentimento, um vínculo entre o espectador e o seu herói, aquele que o possibilita ser o que ele e sua realidade não permitem, principalmente quando o movimento da câmera, reforça em tal papel do espectador, por exemplo, quando a cena "mostra" o que o herói vê como se o olho fosse de quem está sentado ali na sala de projeção.

O som também é outro elemento do filme que permite esse diálogo do herói com quem o assiste, se é uma cena de suspense, a música faz com que a plateia já espere, sinta o que o seu herói sente, ou até mesmo um silêncio pode passar a impressão de angústia, a mesma que o herói passa.

Tudo que foi explicitado: a câmera, o movimento, o som são elementos que reforçam e engrandecem o que aquele mito da literatura, seja a popular ou clássica, pois tratamos de dois personagens que surgem na literatura popular (nas payadas[1] argentinas e no cordel brasileiro), são adotados pela literatura clássica e passam para o cinema e este o aproxima mais do espectador, aliás, o cinema alcança um número maior de pessoas que a literatura, em menos tempo, por exemplo, uma história contada pelo cinema leva duas horas e nessas duas horas, só em uma sala, umas duzentas pessoas saíram de lá intrigadas com o seu herói (ou o herói do diretor que se tornou seu) e um livro demorará muito mais para atingir a mesma quantidade de público.

E essa identificação, é conduzida pelo cineasta, a maneira como ele filma, o ritmo das cenas, a música escolhida, a sequência das cenas. Adiante será discutido que tipo de identificação que foi almejada em Juan Moreira e Baile perfumado.

2. As análises fílmicas – Juan Moreira e *Baile Perfumado*

A análise será feita em elementos descritivos, destinados a descrever e ordenar os componentes materiais do filme, imagem e som, suprindo as deficiências da memória (ex. decupagem, segmentação, descrição de imagens e da trilha sonora, tabelas, quadros, esquemas, gráficos, etc.).

[1] Payada-Se conoce como payadas a las poesías y versos que el payador canta de tal forma como si estuviera recitando, acompañado por el sonido de su guitarra in http://payadas.com/significado-payada acesso em 23 de julho de 2015

Já elementos documentais como roteiro, orçamento, depoimentos e entrevistas não serão considerados neste artigo, por acreditarmos que aqui a análise com elementos descritivos cumpre o seu papel em relação ao objetivo do presente trabalho.

Para tal, alguns conceitos são importantes de serem entendidos, como por exemplo, que é um plano e depois compreender do que se trata a *decupagem*.

> [...] plano consiste no fragmento de película impressionado desde que o motor da câmera é acionado até que tenha parado [...] do ponto de vista do espectador (o único que nos interessa aqui), o pedaço do filme entre as duas ligações. (MARTÍN,1985, p.156)

Sendo assim, plano é o fragmento de filme em meio de dois cortes e *decupagem* nada mais é que decompor o filme em planos segundo palavras de Ismail Xavier em *"O discurso cinematográfico".*

Porém, neste estudo serão considerados os planos mais significativos os quais consideramos fundamentais para o entendimento pleno de como apreendemos que o cineasta conduziu a identificação do espectador e o mito, pela brevidade que o artigo deve alcançar e a extensão que uma *decupagem* contendo todos os planos obtém.

Sobre a câmera, aqui, assim como na questão dos planos a serem analisados, também utilizaremos conceitos somente de dois "tipos" de posição de câmera que são: primeiro plano e o plano geral e também por ser possível com a observação das cenas filmadas em primeiro plano e plano geral a análise aqui pretendida. São elas segundo Marcel Martín:

> O plano geral exprimirá: a solidão, a impotência às voltas com a fatalidade [...] a nobreza da vida livre e orgulhosa nos grandes espaços no caso dos westerns [...] e o primeiro plano seria "entre os espetáculo e espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida." (MARTÍN, 2011, p.40).

Assim, faremos a análise, pois os personagens em questão foram retratados em muitos filmes e inclusive nos que analisamos dentro do gênero western, se não no filme todo, em determinadas partes o gênero que retrata o faroeste americano é emprestado de alguma maneira para ilustrar a relação cangaceiro-sertão e gaúcho-pampa que é quando fazem uso do plano geral.

Já o primeiro plano, retrará os personagens de tal forma que aproximará o mito do seu espectador, como definido por Martín acima, não há espaço entre eles.

2.1 Roteiro metodológico dos filmes

É feita uma segmentação dos filmes, o de Caldas tem uma divisão clara, que é a memória de fotógrafo libanês Benjamim Abraão sobre a sua busca por Lampião e assim, além de biografia de Benjamim Abraão, é contada a história de Lampião e a de Favio, também tem uma divisão bastante clara.

Na leitura do filme, procura-se- a o conflito central, a função dos personagens nas obras fílmicas e apontar quais elementos indicam a imortalidade presente no na obra cinematográfica, o endeusamento do cangaceiro e do gaúcho em questão, um “endeusamento diferente, no caso de Baile Perfumado é mostrado um Lampião arrogante, porém a maneira como o filme nos mostra, a impressão é que é permitida a ele, tal arrogância, por ele ser O Lampião”. Já o “endeusamento” de Juan Moreira é uma tentativa de compara-lo a um símbolo cristão, de luta e sofrimento, como ficam evidentes nos últimos 50 minutos do filme.

Serão feitas análises separadas e depois uma comparação entre as obras.

2.2 Delimitação cronológica dos filmes

Os filmes em questão não pertencem a um “período correspondente” na história do cinema desses dois países, Brasil e Argentina. O filme brasileiro, de Paulo Caldas, é de 1997 e o país ainda *retomava* seu ritmo de produção depois de ter praticamente estagnado por causa do fim da Embrafilme pelo governo de Fernando Collor de Mello em 1989.

Nesse período da década de retomada o que predominou foram produções de porte médio que não ousaram arriscar-se em inovações estéticas, procuraram vincular-se a algum gênero cinematográfico consagrado e buscaram dialogar com temas em evidência no Brasil. Vale ressaltar que os filmes dessa década no Brasil não têm apelo popular como os filmes brasileiros dos anos 70 (filmes eróticos) e as da década de 40 e 50, que eram os do Mazzaropi e os do gênero *nordestern*, como “O Cangaceiro”.

Já o filme de Leonardo Favio, Juan Moreira, foi filmado durante o movimento que se denomina “O primeiro cinema novo argentino”, um período do cinema argentino de liberdade e censura em que leis surgem e impulsionam a regulação da atividade cinematográfica e impulsionam alguns filmes de interesse “especial” e exclui de benefícios filmes que são contra o “interesse da Nação”. Este movimento surgiu no terceiro governo de Perón, que assumiu mediante eleições depois da renúncia de Cámpora. Foi um governo democrático e com uma economia estável.

Porém, embora não pertençam a um mesmo período da história do cinema brasileiro e argentino, o artigo irá demonstrar que há uma relação na maneira como os personagens são retratados.

3. Juan Moreira – Leonardo Favio

É a história de “heroização” de Juan Moreira, um bandido social que se transformou em um mito, uma lenda argentina. O filme é baseado no romance do jornalista e escritor Eduardo Gutierrez, publicado nas páginas de “La pátria argentina” em 1879. E Moreira se torna um fenômeno na cultura popular argentina, mas por ter passado pelos grandes meios de comunicação, deixa de ser um personagem somente rural. E Favio opta por um gaúcho mais próximo do povo, pois Juan Moreira de Favio é uma espécie de Robin Wood, é um personagem transgressor.

Claro que pode ser feita uma leitura política do filme, chamando atenção para a esquerda peronista, portanto um filme crítico, porém ele faz uso do gênero western.

3.1 Morfologia argumental

O enredo se estrutura em forma adaptação cinematográfica do folhetim Juan Moreira publicado no jornal La pátria Argentina escrito por Eduardo Gutierrez nos finais de XIX.

O ponto de partida é o enterro de Juan Moreira e o fim do filme é a morte de Juan Moreira

Logo após o enterro, há um corte de cena e a câmera em close no rosto de

Juan Moreira enquanto espera um senhor para o qual ele fez um serviço e espera receber, porém o mesmo não quer pagar o quanto deve. Ele contesta e é torturado, é solto e precisa abandonar o seu lar, condenado a solidão do pampa, várias cenas com o próprio Juan Moreira narrando seus pensamentos, o que reforça o caráter de solidão do personagem.

Cenas em tabernas e de lutas como no “velho oeste” dão ao filme o tom de *western*, porém o filme não tem o apelo comercial, hollywoodiano que La Pampa Bárbara tem.

Narrador em off aparece em uma parte do filme e faz comentários sobre a política argentina do período.

Novamente, Juan Moreira, desafia autoridades e é preso, porém ao tentar escapar, acaba sendo morto por um dos soldados.

3.2 Planos mais relevantes de Juan Moreira

a) O enterro

Vista aérea da cova de Juan Moreira sendo feita e a cena do enterro, porém não aparece o corpo de Juan Moreira e sim a viúva e as pessoas a cumprimentando.

b) A injustiça sofrida e o abandono do lar

Começa a cena com um close no rosto de Juan Moreira, pensativo e solitário olhando por uma janela que já remete a uma prisão. Não é pago como foi combinado, contesta e é torturado. Cena de tortura lembra Cristo torturado.

Retorna ao lar e resolve viver na fronteira, deixa esposa e casa. A solidão do pampa é a sua única opção. O pampa é a liberdade e também a prisão de certa forma.

c) De homem de família e honesto a bandido social

Cenas de bares, prostíbulos, brigas passam a ser frequentes, não é mais o mesmo Juan Moreira do começo do filme, foi transformado em um homem à

margem da sociedade pelas injustiças da classe social mais alta, dos mais providos em relação aos oprimidos, uma espécie de Robin Wood.

d) Prisão e fuga

Novamente preso, e a cena dele olhando para uma janela, se repete como no começo do filme e ele quase que se dando por vencido, lembra-se que é Juan Moreira e não morrerá na prisão, ele pode escapar, pode ser livre. E luta pela sua liberdade. A cena da fuga remete novamente a imagem de Cristo na cruz e por fim, quando está quase liberto, é pego e morto dentro da prisão.

e) Cena final

O modo como os últimos movimentos de Juan Moreira aparecem, imortalizam o herói, e sua morte. Aqui é interessante ressaltar que o filme termina com a morte de Juan Moreira e começou com a morte do mesmo.

3.3 A câmera

Há muitos *big close ups* no personagem quando a cena é com o Juan Moreira, como se a câmera quisesse mostrar o íntimo do herói, principalmente no começo do filme e no final, no meio do filme é mais comum Juan Moreira ser filmado em plano conjunto ou plano médio. Nas cenas em plano geral é sempre evidente a solidão do gaúcho e sua relação com o pampa.

4. Baile Perfumado

O filme é a história do fotógrafo libanês Benjamim Abraão que tem por objetivo filmar Lampião. E faz o documentário depois de muito seguir o cangaceiro.

O filme tem algo de bibliográfico tanto de Benjamim Abraão, como de Lampião e além de trechos do próprio documentário feito por Benjamim Abraão.

Mostra um cangaceiro deslumbrado com os primeiros traços de modernidade chegando ao sertão, como o uísque escocês, a máquina fotográfica, e o perfume francês. Um homem extremamente vaidoso e diferente do Lampião

retratado na literatura e nas emboscadas do sertão, porém essa face do mito do sertão, o coloca ainda mais na posição de lenda intocada, pois apesar desse lado, ele ainda é “O Lampião”, até mesmo como é feita a busca de Benjamim por ele, todos os temiam e ficavam espantados com a busca do fotógrafo.

A ação desenvolve-se no sertão nordestino, no interior do Ceará dos anos 30 e o filme produzido por Benjamim é proibido na época do governo de Getúlio (trechos do filme de Benjamim aparecem no filme de Paulo Caldas).

4.1 Sequência de planos mais relevantes em Baile Perfumado

a) A morte de Padre Cícero

Com a morte de padre Cícero (outro personagem importante do sertão brasileiro), o seu secretário, o libanês Benjamim Abraão, sai em busca de Capitão Virgulino (Lampião) para fazer um filme e depois vendê-las.

b) A busca por Lampião

O filme começa com a busca de Lampião por volantes do coronel e ao som de Mangue Beach, música de Chico Science, uma vista panorâmica do Sertão e depois há um corte e começa a mostrar a busca do fotógrafo libanês pelo cangaceiro.

Paralelamente, algumas cenas de Lampião executando homens “da lei”, deixando claro que ele é o “Governador do sertão” e o Coronel ainda na busca por Capitão Virgulino.

c) O encontro de Benjamim e Lampião

No meio do sertão, acontece o encontro dos dois e a proposta Do fotógrafo que segundo relato do filme, Lampião aceita ser filmado por Benjamim, por uma questão e vaidade, para ficar mais famoso.

Todas as filmagens mostram um Lampião vaidoso e interessado em parecer imponente.

d) A volta de Benjamim para a cidade e sua morte

Todos ficam impressionados com o material do fotógrafo e com sua coragem. E o coronel fica enfurecido por ter uma guarda com o que tem de mais moderno em termos de munição e eles não conseguem encontrar Lampião.

Benjamim é morto a facadas.

e) Perseguição e morte de Lampião

Novamente a cenas acontecem no sertão e ocorre a perseguição de Capitão Virgulino por volantes do Coronel. Cenas do documentário do libanês são colocadas juntas às cenas de perseguição. Lampião e seu bando são mortos.

f) Imortalização do mito

Cena final do Lampião no alto da colina ao som de *mangue beach* (mesma música do começo do filme) e Lampião como uma estátua, no alto do sertão.

4.2 Câmera

Nas cenas em plano geral, principalmente o começo e fim, é evidente que o herói domina o sertão, tanto a cena de abertura, quanto a cena final, são de extrema relevância para a análise e para compreensão do que é ser “Lampião”. E nas cenas de primeiro plano, são as que o cangaceiro amedronta e fascina o telespectador justamente pela posição da câmera.

Considerações finais (Comparação entre filmes)

Num primeiro momento é observada a morte como elemento que abre um primeiro ciclo e depois que fecha: Nos dois filmes, o de Juan Moreira é a morte do personagem no começo e no final e a música usada no começo e no final do filme é a mesma. O mesmo acontece com Baile Perfumado, a morte de padre Cícero, outro grande ícone do nordeste brasileiro no começo do filme e o fim do filme com a morte de Lampião, como se a morte de Padre Cícero anunciasse o que viria a acontecer, pois foi ela que impulsionou Benjamim procurar o cangaceiro e seu bando. O mesmo

acontece em relação à música, a mesma no começo e no fim do filme.

Outra questão que merece destaque é que são dois filmes sobre perseguição, prisão e afronte da lei, os dois são considerados bandidos “fora da lei”, e no fim são mortos.

São dois heróis, que não são mostrados nos filmes como heróis, sempre com boas atitudes, um mostra o homem que abandona a família (ele é coagido pelo Estado a fazer isso), se torna um boêmio, sente atração por uma cortesã, o outro, é um herói que tem interesse pelo dinheiro, é vaidoso, egoísta, porém os dois têm como grande inimigo o Estado opressor, o que faz deles, heróis de um povo oprimido.

Esse olhar de herói-não-herói que ao mesmo tempo é digno de idolatria por sua coragem, por ser destemido, temido, porém cometem deslizes como humanos (vaidade excessiva, boemia, etc...) que os respectivos cineastas são justamente o que faz com que a identificação entre eles engrandeça, como se o espectador pudesse pensar que se ele tem o lado boemia, de quem busca uma cortesã, de quem trai, de quem é extremamente vaidoso, pode ser forte, pode ser temido, pode lutar por ideais e ser glorificado por isso e estabelecendo também, dessa forma, uma relação intercultural entre os mitos citados, cangaceiro e o gaúcho.

É sobremaneira importante ressaltar o que explanado no que diz respeito à plano geral e primeiro plano, pois a questão de mostrar a terra e sua relação com ela e ter intimidade com o herói, reforça a ideia inicial de Morin no que se refere à identificação do herói e o espectador.

REFERÊNCIAS

- Livros

MARTÍN, Marcel, A linguagem cinematográfica, 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MORIN, Edgar, O cinema e o homem imaginário, 3ª ed. Lisboa: Moraes, 2014.

XAVIER, Ismail, O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

- Filmes

JUAN Moreira. Direção Leonardo Favio. Produção Leonardo Favio, Alberto Hurovich, Tito Hurovich, Buenos Aires: Centauro, 1973.

O BAILE perfumado. Direção de Paulo Caldas e Lirio Ferreira. Produção de Beto Monteiro e Aniceto Ferreira. Rio de Janeiro: Rio Filme, 1997.

Debora Cristiane Silva e Sanchez

Formada em Letras pela Universidade Metodista de São Paulo, pós-graduada em Ciências Sociais pela Fundação Escola Sociologia e Política de São Paulo, professora da rede pública de ensino fundamental II e Ensino Médio do estado de São Paulo. Mestranda em Artes Visuais no Instituto de Artes da UNESP

IMPRENSA E COMÉRCIO DE ARTE SACRA NA BELLE ÉPOQUE PAULISTA: DAS CASAS DE PARAMENTOS, MARMORARIAS E LICEUS À CASA MARINO DEL FAVERO

Cristiana Antunes Cavaterra
IA-UNESP – criscavaterra@hotmail.com

RESUMO
Grandes mudanças políticas, sociais, religiosas e imigratoriais surgem no país no final do oitocentos, modificando a arquitetura e decoro das Igrejas Católicas paulistas com a introdução do ecletismo, através de um comércio de arte sacra caracterizado pela importação de imagens sacras europeias, marmorarias especializadas na importação, montagem e posterior confecção de retábulos e esculturas produzidas com mármore italiano e a fundação em 1893 da oficina especializada em madeira esculpida, marmorizada e dourada, de propriedade do imigrante italiano Marino Del Favero, que atuará durante meio século, transformando sua oficina em uma pequena indústria pioneira na industrialização da arte sacra. Este trabalho é parte da dissertação sobre a vida e obra do escultor e entalhador Marino Del Favero, que será apresentado ao Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli para a obtenção do título de Mestre em Artes.

PALAVRAS-CHAVE
Marino Del Favero. Arte sacra. Ecletismo. Escultura. Retábulo.

RESUMEN
Los grandes cambios políticos, sociales, religiosos e migratorios surgen en el país a finales de mil ochocientos, cambiando la arquitectura y decoración de las Iglesias Catolicas de San Pablo con la introducción del eclecticismo, a través de un comercio de Arte Sacro que se caracteriza por la importación de las imágenes sacras europeas, marmolerías especializadas en la importación, montaje y posterior confección de retablos y esculturas hechas con mármol italiano y la fundación en 1893 del taller especializado en madera tallada marmolizada y de propiedad del inmigrante italiano Marino Del Favero, que ejercerá durante medio siglo convirtiendo su taller en una pequeña industria pionera en la industrialización del arte sacro. Este trabajo es parte de la disertación sobre la vida y obra del escultor y tallista Marino Del Favero, que será presentado al Instituto de Artes UNESP, bajo la dirección del Prof. Dr. Percival Tirapeli para obtener el título de Maestro en Artes.

PALABRAS CLAVE
Marino Del Favero. Arte sacro. Eclecticismo. Escultura. Retablo.

1. Notas introdutórias

O último quartel do século XIX no Brasil foi marcado por grandes mudanças na sociedade civil e religiosa brasileira, entre estas, as grandes imigrações europeias, majoritariamente de italianos a partir de 1870, a abolição da escravatura em 1888, o advento da República proclamada em 1889, as modificações eclesiásticas do final do século XIX, e significativas alterações na arquitetura e decoro das Igrejas Católicas paulistas que se tornam presentes com a introdução do ecletismo que pouco a pouco substituirá a “arte sacra colonial”, marcada pelo barroco e rococó e posterior neoclassicismo do período imperial de gosto antiquado.

Neste período de grandes imigrações, a arte sacra paulista será contemplada com a presença de muitos artistas de origem europeia que deixarão suas obras escultóricas e retabulísticas produzidas em mármore e madeira, muitas vezes anonimamente ou sob a firma de grandes marmorarias e oficinas da capital paulista.

Na virada do século XX, a imprensa e as gráficas locais serão importantes difusores destes artistas e suas obras, tornando-se fontes primárias fundamentais para o estudo da arte sacra neste período.

2. O comércio de arte sacra na *Belle Époque* paulista:

Neste período de grandes mudanças na Igreja Católica, o crescimento da população paulista e um número crescente de imigrantes, além da instalação de novas paróquias tanto na capital como em todo o interior paulista, também os templos religiosos passam a ser modificados com a introdução do ecletismo que em breve tempo substituirá o barroco, rococó e neoclassicismo das edificações religiosas e seu decoro.

Enquanto na arquitetura religiosa as igrejas eram modernizadas com a introdução de elementos ecléticos ou surgiam novas edificações de gosto europeizante, na ornamentação interna destas igrejas, muitos retábulos barrocos e rococós são substituídos por outros confeccionados em mármore importados sobretudo da Itália, com características clássicas ou neogóticas. Imagens sacras do mesmo período, quando não recebem camadas de repintura lisa, clara e livre de adornos, são substituídas por imagens de madeira ou gesso policromado de gosto classicista importadas maioritariamente da França e Áustria pelas mais famosas casas de artigos religiosos do Rio de Janeiro e São Paulo.

No Rio de Janeiro, a Casa Sucena, sediada na Rua da Quitanda, nº 101, foi possivelmente a mais antiga e mais conhecida fornecedora de artigos eclesiásticos e imagens sacras produzidas no nordeste brasileiro e importadas da Europa. Sua origem remonta à 1806, de propriedade de Azevedo Ramos e pouco tempo depois comprada por José Rodrigues Sucena que deu o nome famoso à firma.

Em São Paulo, surgem várias casas de paramentos, que além de alfaias litúrgicas e toda sorte de paramentos, oferecem à venda imagens sacras.

Em São Paulo, no largo da Sé, nº7, a casa A Apparecida fundada em 1877 produzia paramentos e possuía uma oficina de metalização e importação de imagens sacras e que já em 1900 publicava que possuía *"rico sortimento de imagens em diversos tamanhos e invocações"* (Lavoura e Comercio, 09/02/1900).

Outras duas casas de paramentos que publicam propaganda no ano de 1888, são a "Casa Especial de Paramentos e Alfaias para a Egreja de Ferrete & Comp.", localizada no Largo da Sé, 13B, e que comercializava paramentos, alfaias imagens sacras e crucifixos e a "Fagundes, Bohn Junior & Comp.", com negócio à Rua de São Bento, 61, que na sua publicidade indicava serem *"fornecedores da Cathedral de S. Exc. Rvdm. o Sr. Bispo de S. Paulo"*, oferecendo ao comércio *"completo sortimento de ornamentos e alfaias para egrejas, capelas, e oratórios"*, *"imagens de santos"*, *"figuras para presépios"*, além de *"paramentos sagrados"* e armarinhos, sendo *"importadores directos da Europa"*. (Correio Paulistano, 27/12/1888)

Vizinha à Casa A Apparecida, existiu também a Casa de Paramentos de Rodovalho Jr. & Co., já ativa em 1895 e sediada na Travessa da Sé, nº8, quando anuncia no periódico O Commercio de São Paulo a comercialização de artigos de armarinho, paramentos, alfaias sacras e *"imagens de todos os tamanhos e invocações de verdadeiro carton-pierre"*, não especificando a origem destas obras.

Existiram ainda, nos primeiros anos do século XX a Casa Pio X, de propriedade de Collazos & Maia, localizada na Rua Direita, 40, que comercializava entre outros, *"paramentos, imagens e batinas"* (Correio Paulistano, set. 1904) e a Casa 'A Lourdes', de propriedade de D'Horta & Bastos, situada em endereço muito próximo à casa Pio X, na mesma Rua Direita, 41-A, especializada em *"paramentos, imagens, alfayas, Artigo para egrejas, capelas, armadores, floristas, etc. Importação direta dos melhores fabricantes franceses, italianos, alemães, ingleses e norte-americanos"* e que em 1907 disponibilizava *"cerca de 600 imagens de cartão pierre, perfeitíssimas de varias invocações e dimensões. Estas imagens vieram da antiga casa DELLIS FRÈRES, reputada a melhor do mundo"*. (O Commercio de São Paulo, 03/06/1907)

Além da importação de imagens sacras em madeira, carton-pièrre e gesso policromados provenientes da Europa, surgem no mesmo período o comércio de imagens sacras, arte funerária e retábulos e altares esculpidos em mármore de

mesma procedência europeia, difundidos a partir de 1885, quando é fundado em São Paulo o Liceu Sagrado Coração de Jesus que entre outros cursos profissionalizantes possuía as "Oficinas Salesianas de Marmoraria, Ornamento e Escultura" tendo como Diretor Técnico o arquiteto italiano e coadjutor salesiano Domenico Delpiano (29/12/1844, Castelnuovo, Turim – 08/09/1920, São Paulo), e cuja instituição editava catálogos ilustrados com os quais se comercializava as obras de seus alunos.

> Neste cargo, além de ser o responsável pelo ensino dos alunos, Delpiano tinha sob o seu cuidado a criação, a fiscalização e a produção das peças fabricadas pela oficina. Na seção de marmoraria, escultura e ornamentos eram executados altares, túmulos, balaústres, pedestais, cruzes e outros ornatos. Na oficina de marcenaria eram feitos móveis, portas e janelas e, na de serralheira, produziam-se gradis, portões de ferro, etc. Todos estes elementos eram desenhados pelo próprio arquiteto. (MARTINS, 2010, p. 127-128)

Além da formação artística em território europeu, muitos dos artistas-imigrantes deste período tinham contato com a arte produzida na Europa através de catálogos vendidos pelas casa importadoras como a Libreria Italiana de A. Tisi & Co., que se localizava na Rua Florencio de Abreu, nº 4 e que entre outras publicações oferecia *"Edizione Artistiche per pittori, scultori, architetti, ecc. Modelli per tutte le arti e mestieri. Ricco assortimento di cartoline illustrate."* (Il Pasquino Coloniale, 26/07/1919).

Ainda em São Paulo, surgem no final do século XIX as marmorarias especializadas na importação, montagem e posteriormente na confecção de retábulos e esculturas cemiteriais e sacras produzidas com mármore italiano.

Na arte sacra, símbolos máximo de riqueza e progresso, os retábulos e esculturas de santos esculpidos em mármore colocados nas fachadas e interiores das igrejas e mausoléus funerários eram executados em várias marmorarias paulistas e também importados desmontados da Itália e vendidos através de catálogos, assim como acontecia, no mesmo período, com os ornamentos arquitetônicos em cimento e estuque colocados nas fachadas de residências e monumentos civis.

Entre estes escultores que deixaram seu nome gravado na historiografia da arte paulista estão outros tantos escultores anônimos que trabalharam nas muitas

marmorarias pertencentes aos italianos instaladas na capital paulista. Franco Cenni (2011) aponta a qualificação e o alto número de marmorarias que inclusive importavam materiais e obras diretamente da Itália,

> [...] Das dez marmorarias registradas por uma publicação de Seckler, nove pertenciam a italianos e uma delas anunciava no Almanaque Paulista Ilustrado para 1888: "Correspondência direta com as grandes caieiras de mármore de Carrara (Itália) nos põe nos casos de executar qualquer encomenda". (CENNI, 2011, p. 252).

Esta marmoraria citada por Cenni, trata-se de Marmoria Central de propriedade de Conti, Valenti & Co., localizada na rua da Boa Vista, 62, na capital, que ainda, segundo sua publicidade, *"nesta bem montada marmoraria executa-se toda especie de trabalho com perfeição e a preços modicos"* (Almanack da Provincia de São Paulo, 1888, p. 48).

É notável um grande número de publicidade de marmoristas nos almanaques e periódicos paulistanos no período entre o último quartel do século XIX e primeiro quartel do século XX.

No ano de 1878, é publicada no Jornal da Tarde a publicidade da "Marmoraria Imperial" de propriedade de Fernando Martinelli & Irmão, localizada na Rua de São Bento, nº 33, que fazia encomendas à Europa.

Em 1893, há a notícia no periódico O Commercio de São Paulo do "Grande Deposito e officina de Marmores, ladrilhos, azulejos e mosaicos de madeira" de Emanuele Cresta & Co., localizada à Rua Boa Vista, 44, e com filial no Rio de Janeiro à Rua da Quitanda, 44. Em sua publicidade indica que executou *"obras de mármore e ladrilhos em todo o Brasil"* como, entre outros, a igreja de São Benedito em Lorena, Nossa Senhora Aparecida, em Aparecida e obra em Jundiahy. (O Commercio de São Paulo, 26/07/1893)

Em 1895 aparece a publicidade da "Marmoraria Franco-Italiana" de Michele Tavolaro, localizada na Rua Marechal Deodoro, 44, publicada no periódico O Commercio de São Paulo, que em 1897 passa para a Rua Conselheiro Nebias, 27-A (O Commercio de São Paulo, 1897), em 1902 se transfere para a Rua Barão de Itapetininga, 9 (O Commercio de São Paulo, 1902), e em 1919 aparece como "Marmoraria Tavolaro", desta vez localizada na Rua da Consolação, 98. No periódico O Pasquino de 1919, é publicada, em italiano, a descrição: *"Fondata nel*

1894 – Ha sempre in negozio marmi grezzi bianchi e in colori. Eseguici qualunque lavoro in marmo. Esposizione permanente di lavori funerari" (Il Pasquino Coloniale, 26/07/1919).

Entre estas marmorarias podemos citar, ainda, a "Marmoraria Carrara" de Nicodemo Rosselli & Co., fundada em 1898 e inicialmente instalada na Rua do Seminario, nº 8, onde em 1910 possuía em seu estoque uma *"grande Capella tota de marmore massiço"* (Correio Paulistano, 31/07/1910), e que mais tarde transfere-se para a Rua Santa Efigênia, nº 69, com uma sala de exposições permanentes de túmulos, estátuas e vasos, e novamente transfere-se para a Rua 7 de Abril, nºs. 23 e 27. Uma das maiores importadoras de mármores na capital paulista, onde na época se poderia *"achar sempre prompto variado sortimento de tumulos, estatuas, sarcófagos, anjos, cruzes, vasos, etc"* (O Pirralho, 1916), possuiu uma filial em Santos, que em 1925, em publicidade no periódico Il Pasquino Coloniale oferecia *"lavori artistici per cimiteri e chiese – scultura – ornati e architettura – specialità in tumuli di granito e decorazioni in bronzo"* (Il Pasquino Coloniale, 1925) tudo produzido em uma oficina movida à tração elétrica.

Em 1900 surge no periódico O Commercio de São Paulo, a publicidade da "Marmoraria Milão", localizada na Rua Dr. Rodrigo Silva, nº 20, antiga Rua da Assembléia, que vendia entre outros, coroas de flores em mármore.

Existiu também a "Marmoraria Tomagnini" de Giuseppe Tomagnini Fratello & Cia, antiga "J. Martinelli", que em 1903 se localizava na Rua Florêncio de Abreu, nº 121-B (Correio Paulistano, 15/09/1903) e que depois se transfere para a Rua Barão de Itapetininga, nº 40, onde possuía um salão de exposições permanentes e comercializava *"tumulos, estatuas, altares, esculpturas, ornamentações, architeturas"*, importados de Pietrasanta, Itália (O Pirralho, 1916).

No Correio Paulistano de 05/10/1904, é publicada a publicidade da "Marmoraria Central" de L. Figliola & Comp., localizada na Rua Libero Badaró, nº 114, que oferecia obras de arte funerária.

Exceção à origem majoritária dos proprietários das marmorarias paulistanas é a "Marmoraria Blanes", de origem alemã, localizada na Rua Benjamin Constant, nº 37 *"a única que tem o segredo de trabalhar o granito e dar-lhe lustre pelo mesmo processo usado na Allemanha para estes trabalhos"* (O Pirralho, 1916).

Haviam ainda os pequenos ateliers de escultura como o "Atelier de Esculptura Funeraria de Vicente Larocca", *"estatuário premiado no Salão do Rio de Janeiro"* localizado na Rua da Glória, nº 149 (Il Pasquino Coloniale, 26/07/1919).

Entre estes estabelecimentos citados existiram muitos outros, com proprietários de origem italiana ou não, que atuaram na arte sacra e funerária da cidade de São Paulo e interior.

É notável a instalação ou mudança de endereço de algumas destas marmorarias em algum momento de sua existência, para as Ruas Barão de Itapetininga e Rua 7 de Abril, ruas paralelas localizadas na "cidade nova" e caminho para o Cemitério da Consolação.

Estes retábulos e imagens sacras esculpidos em mármore com altos custos de produção e/ou importação, transporte e implantação, foram principalmente utilizados na decoração interna de igrejas na capital paulista, sendo que aparecem em número consideravelmente menor, e também em menores proporções físicas, nas igrejas, santuários e basílicas do interior paulista.

Contrapondo a arte eclética marmorista de caráter sacro, com altos custos de importação e confecção, surge em 1893 na capital paulista a oficina especializada em escultura e entalhe em madeira policromada, marmorizada e dourada, de propriedade do imigrante italiano Marino Del Favero (San Vito di Cadore, 03/03/1864 – São Paulo, 23/06/1943).

Nascido em uma família de escultores, Marino Del Favero aos 13 anos de idade parte para Veneza para trabalhar com o tio Giovanni Battista De Lotto (San Vito di Cadore, 25/02/1841 – 12/03/1924), que, por sua vez, havia trabalhado por 20 anos no atelier do renomado escultor e entalhador Valentino Panciera Besarel, também na mesma cidade. Marino Del Favero permanece em Veneza até 1891 quando retorna para o Cadore e trabalha em sua terra natal por um curto período até 1892, quando imigra para o Brasil aos 28 anos de idade.

No início de 1893, estabelece moradia em São Paulo, onde irá fundar um atelier de esculturas sacras em madeira policromada. Inicialmente, estabelece-se na Rua Barão de Itapetininga nº 5, como comprova a primeira publicidade de Marino Del Favero impressa em 1896, no periódico A Tarde Ilustrada, onde o escultor e entalhador indica que produz *"qualquer trabalho em madeira cujo desenho lhe for*

apresentado". Marino Del Favero permanece alguns anos neste local, produzindo vários retábulos , imagens sacras e mobiliário religioso para várias igrejas e capelas paulistas e mineiras até 1904, quando muda seu estabelecimento para a Rua 7 de Abril nº104, permanecendo neste endereço até seu falecimento em 1943.

Na ocasião de sua mudança, o escultor e entalhador distribuiu uma "Circular Publicitária" composta de 14 páginas ricamente ilustradas com projetos de retábulos, mobiliário religioso e imagens sacras, repleto de informações sobre sua formação, arte e tecnologia construtiva de suas obras. Fonte de informações vindas do próprio escultor, fornece indícios de como funcionava o atelier e a forma de venda de suas obras. Segundo o artista, sua casa é a primeira estabelecida na capital paulista e a única que conseguiu a confiança das autoridades eclesiásticas brasileiras.

De seu premiado atelier, vendedor de medalhas e premiações nacionais e internacionais saíram inúmeros retábulos, imagens sacras, vias-sacras e relevos, púlpitos e mobiliário sacro de características marcantes e notado esmero técnico e artístico, produzidos durante cinquenta anos ininterruptos de seu estabelecimento na capital, o que comprova a qualidade de suas obras e estima de seu proprietário.

Ao contrário da maioria dos artistas italianos que permaneceram no Brasil por um período curto de tempo, Marino Del Favero permanecerá toda sua vida em São Paulo, deixando um imenso legado artístico na capital paulista e outros estados brasileiros.

Não raro sua obra retabulística em madeira marmorizada é confundida com arte barroca ou mármore europeu e suas esculturas tomadas por obras importadas ou modernas produzidas em gesso. Sediado durante meio século na capital paulista, em poucos anos transforma sua oficina em uma pequena indústria pioneira na industrialização da arte sacra e encomenda por catálogos.

3. Considerações finais

O "Estabelecimento", ou "Oficina" e ainda "Casa Marino Del Favero" durante seus cinquenta anos de atividade, produzirá retábulos de madeira, ou também em combinação com alvenaria e aplicação de elementos decorativos, quase sempre finalizados com típica pintura em falso mármore, interviu em igrejas e retábulos dos períodos coloniais em imperiais, e esculpiu grande número de imaginária sacra em

madeira policromada e dourada, mais tarde produzidas em gesso, além de mobiliário religioso e vias-sacras, que serão encontrados em diversas igrejas da capital, e em grande número no interior paulista e mineiro, além de outros estados brasileiros, na primeira metade do século XX.

Sua obra retabulística em madeira marmorizada é comumente confundida com arte barroca ou mármore importado e suas esculturas tomadas por obras importadas ou modernas produzidas em gesso e portanto merecem ser estudadas.

Reconhecido em sua época como um importante escultor-entalhador e empresário, sempre prezou pela qualidade de suas obras, que merecem respeito e reconhecimento como parte da nossa memória cultural, artístico e religiosa.

REFERÊNCIAS

Almanak da Província de São Paulo – 1888

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil: Andiamo in' Merica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. 539 p.

Correio Paulistano – 1888,1910, 1903, 1904

Il Pasquino Coloniale – 1919, 1925

Jornal da Tarde – 1878

Lavoura e Comercio – 1900

MARTINS, Alexandre Franco. **Domenico Delpiano (1883 – 1920): apontamentos sobre a trajetória de um arquiteto salesiano no Brasil.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.241 p. Disponível em: http://tede.mackenzie.com.br/tde_arquivos/2/TDE-2010-03-25T105438Z-858/Publico/Alexandre%20Franco%20Martins1.pdf Acesso em: 01/07/2015.

O Commercio de São Paulo – 1893, 1895, 1897, 1900, 1902, 1907

O Pirralho – 1916

Cristiana Antunes Cavaterra

Bacharel em Artes Plásticas; Técnica em Conservação e Restauração de Obras de Arte; Especialista em Restauração de Arquitetura; com cursos de atualização e especialização pelo *Istituto per l'Arte e il Restauro Palazzo Spinelli*, Florença, Itália; membro do Grupo de Pesquisa Barroco Memória Viva – IA-UNESP/CNPQ; Mestranda em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP/Bolsista CAPES.

ETRUSCANS IN BRAZIL: A SUMMARY OF THE BRAZILIAN COLLECTIONS OF ETRUSCAN GOODS- THE CONSTITUTION OF THE COLLECTIONS IN BRAZILIAN MUSEUMS THROUGH A BRIEF INTRODUCTION INTO THEIR HISTORY[1]

Nancy Maria Antonieta Braga Bomentre
UNIFESP - na-bomentre@uol.com.br

RESUMO
O presente documento apresenta um breve relato da constituição das coleções dos museus brasileiros de objetos artísticos de procedência etrusca, desde o século XIX até o os dias de hoje.

PALAVRAS-CHAVE
Objetos etruscos. Coleções. Museus brasileiros.

ABSTRACT
This document aims to present the constitution of the collections of Etruscan artistic artefacts in Brazilian museums through a brief introduction into their history, since XIX century until current time.

KEYWORDS
Etruscan artefacts. Collections. Brazilian museums.

In spite of being an almost unknown culture to the Brazilian audience, Etruscan origin goods are found in the collection of at least four Brazilian institutions. The constitution of these collections was foremost, due to the effort and generosity of Italian immigrants and descendants, who, by their work, contributed to the foundation of Brazilian museums and an academic exchange between Italian museology institutions, aiming to increase the culture and education.

The most part of the 92 (ninety-two) objects with certain archeological provenance are distributed in the two state-owned great collections: the older one, in Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, in Rio de Janeiro, and the other important collection, the Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, with at least 29 (twenty-nine) Etruscan objects. Two others private foundations add 13 (thirteen) Etruscan objects in their collections.

[1] This article about a survey of Etruscan collections in Brazil was made in occasion of the *1º Workshop della Accademia di Cortona*, attending the invitation of prof. Maurizio Ghelardi, from Scuola Normale di Pisa, and Ilaria Bianchi, to whom I send my acknowledge, due to my research in mythology on Etruscan pottery.

The Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, in Rio de Janeiro, has about 50 Etruscan objects. The collection is composed of ceramic in shape of hydrias, leykithos, skyfos, alabasters, cups, lamps and other forms of pottery. The museum has statues in marble and bronze, a handle of mirror in bronze. The history of this collection is close linked to the history of an Italian princess from Naples, Teresa Cristina Maria de Bourbon, who had donated the collection.

Fig. 1: Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro: Caryatids kálix (bucchero). 18,5 cm. c. 620-560 B.C. Isola Farnese, Veio. Digital copy (Museum courtesy).

The history of the third Empress of Brazil is almost obscure, barely studied by Brazilians, but her cultural legacy is primordial to Brazil. As we can see in the biographical book "Una Napoletana Imperatrice ai Tropici", by Aniello Angelo Avella, teacher of Portuguese and Brazilian literature of Università di Roma Tor Vergata, Teresa Cristina Maria de Bourbon, a Neapolitan princess from the Kingdom of the Two Sicilys, had married by proxy the emperor of Brazil, Dom Pedro II, in 1843, becoming Empress of Brazil. As others nobles ones of her time, she was a Maecenas of the arts. She arrived with her brother in Rio de Janeiro, capital city of the Empire, in a fleet followed up by teachers, artists, musicians, and many kind of scholars, intending to enrich the cultural scenery in the city.

Teresa Cristina had a great passion for archeology. She was the heiress of the Isola Farnese, in Veio[2]*, and many times, she led the excavations herself. In the occasion of her wedding, she brought to Brazil her own archeological items.*

[2] C.f. prof. Filippo Delpino: "Scavi archeologici e collezionismo antiquário: il caso di Veio" (2014); "La "scoperta" di Veio etrusca" (1999).

In her reign, the empress was determined to increase the presence of the Italian culture in Brazil. In that time, more than five hundred thousand Italians had immigrated to Brazil[3].

Teresa Cristina had plans for a Roman Archeological museum, and promoted a formal trade of scholars and archeological material. The result of this trade was substantial scientific publications and something about seven hundred objects that came to Brazil during the XIX century and that were later donated by the Royal Family to the Museu Nacional. From this number, about 50 objects had Etruscan origin, from Veio's excavation. We can find the certification documents of the excavations and shipping to Brazil in Rome, in Ministero Publica Instruzione and Archivo di Stato[4].

Fig. 2: Museu nacional da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro: etruscan warrior. Bronze. 21 cm. c. 400 B.C. Isola Farnese, Veio. Digital copy (Museum courtesy

[3] Between 1872- 1893, 510,533 Italian immigrants arrived in Brazil. (Arquivo Público do Estado de São Paulo).

[4] Copies of the trade documents in: Guarinello, Norberto "Estruturação visual e consumo cognitivo da cerâmica etruscan de bucchero", (1986).

In return, a large collection of Brazilian indigenous art was sent to museums in Italy.

FIg.*1*: Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro: handle of mirror. Bronze. c. 500 B.C. 21 and 10,3 cm. Digital copy (Museum courtesy).

In the 1960's, Francisco Matarazzo Sobrinho, a Brazilian heir, descent from an Italian family who made fortune in Brazil with several industries, willed to do the same. After his experience in the excavations in Herculano, where he helped local people to build their new houses, through the Fondazione Maria Raffaella Matarazzo in Caramiello- Pro Ercolano, he aimed, along with university scholars, to organize a new Archeological museum of Mediterranean civilizations in Universidade de São Paulo. To make possible to receive objects from Italy, an arrangement had been made between Ministero Publica Instruzione and Brazilian administration, and again, an exchange was made: Brazil received about five hundred Italian archeological objects from various museums and send indigenous artistic artefacts, collected in Museu Paulista and other private collections. In June 1964, Museu de Arte e Arqueologia na Universidade de São Paulo was created. About fifteen Italian institutions helped to create this museum at the time.

The institutions are:

* Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia;

* Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini;

* Museo Archeologico Nazionale di Napoli;

* Museo Nazionale Romano;

* Museo Archeologico di Ancona;

* Sopritendenza di Beni Archeologici d'Ostia;

* Sopritendenza di Beni Archeologici di Roma;

* Sopritendenza di Beni Archeologici d'Emilia Romagna;

* Sopritendenza di Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale;

* Sopritendenza di Beni Archeologici della Puglia;

* Sopritendenza di Beni Archeologici della Calabria;

* Sopritendenza di Beni Archeologici di Torino;

* Sopritendenza di Beni Archeologici di Salerno;

* Sopritendenza di Beni Archeologici del Veneto;

* Sopritendenza di Beni Archeologici della Sicilia.

In 1989, after a reformulation, the museum has its name changed to Museu de Arqueologia e Etnologia, MAE- USP. The museum has in its Etruscan collection 14(fourteen) buccheros. Seven of this total came from Museo di Villa Giulia and the remaining came from Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Clay articles with several shapes, coffin covers, heads, façades, vases and statues from Museo Palatino. From Museo Archeologico di Emilia Romagna received some bronzes and pottery.

As in other institutions, the Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo provides support for development of researches in this collection and library.

In other part, the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand- MASP, a private foundation, has a small, but very consistent Etruscan collection, of eleven Etruscan objects:

**4 jars of bronze, sec. VI- IV;*

**5 buccheros, sec. VII- IV;*

** One pair of bronze armband, sec. IV.*

fig. 4 : Museu de Arte de São Paulo, São Paulo: kálix (bucchero). c. 600 B.C. 16, 2 cm. Array Collection. Lina and Pietro Bardi donation, 1976. Digital copy (Museum cortesy).

The MASP is one of the most important museums in Brazil. It was idealized by Assis Chateaubriand, a successful businessman, in 1947, who invited Pietro Maria Bardi to help him with the project and be the responsible for all the acquisition to form the museum collection. Bardi was an Italian historian and art collector, and for 45 years he was the director of MASP. Part of the museum collection belonged to him, and was donated to MASP later, before his death, in 1999. It was what happened with the Etruscan objects. Bardi purchased most part of the MASP collection in auctions in Italy and other Europeans countries, including the Etruscan goods. Pietro Maria Bardi was married with Lina Bo Bardi, Italian architect who designed the famous museum building at Paulista Avenue and others important architectural projects in Brazil.

A second private institution in which we find Etruscan art is the Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, in São Paulo city. They have two objects - a mirror and a bronze statue - which were acquired by Italian and Brazilian antiquarians, as artistic assets of the Klabin Family. A museum was created by Ema Klabin, in 1970's, who donated their art legacy to the foundation in São Paulo city, as her sister, Eva Klabin, made in Rio de Janeiro city. Ema Klabin did not have heirs and left her patrimony to

the foundation, including her beautiful house, which is now a house museum in São Paulo, as determined by ICOM regulatory. The Etruscan objects are permanently showed in the exhibition. The foundation has others objects of ancient art, Greek, roman and oriental.

Empress Teresa Cristina's will to increase the Italian presence in Brazil was fulfilled. The Italian descendants left a very rich legacy in Brazilian culture. Some Brazilian cities, foremost in south and southwest, have a prominent Italian cultural heritage. Brazil received a large legacy of artistic objects from several Italian institutions to increase its museology institutions and education. But a problem lies in the reception of Etruscan art and culture. There is still no further information about the constitution of Italian culture and its history, including Etruscan art and culture. The Etruscan art is pointed as a minor or exotic culture. Even in the academic environment the Etruscan culture and its artistic legacy are barely studied, the archeological and ancient art researchers still focus to study Greek and roman civilizations[5]. There are few Etruscan objects in display in museums in Brazil and we lack further information about them. Brazil has a large field for Etruscan art researchers.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

AVELLA, Aniello Angelo. Teresa Cristina Maria de Bourbon, uma Imperatriz silenciada. IN: *Anais do XX Encontro regional de História: História e Liberdade.* ANAPHU/SP-UNESP: Franca, 2010.

http://dc.itamaraty.gov.br/noticias/aniello-avella-resgata-historia-da-imperatriz-brasileira-d.-teresa-cristina

CARVALHO, Ana Cristina (org.) *Historic House museums in Brazil.* São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013.

DE PAULA, Eurípedes Simões. A instalação do Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo. IN: *Dédalo, Revista de Arte e Arqueologia*. Ano I, vol. 1, nº1. MAA-USP: São Paulo, 1965.

GUARINELLO, Norberto Luiz. *Estruturação Visual e Consumo cognitivo da cerâmica etrusca de bucchero.* (Master thesis). FFLCH-USP: São Paulo, 1986.

SÃO PAULO (Estado): Arquivo Público do Estado de São Paulo. Imigrantes entrados no Brasil e no Estado de São Paulo 1872 -1972. IN: Imigração em São Paulo- Estatísticas. http://www.arquivoestado.sp.gov.br/imigração/estatisticas.php - Acesso em 11 outubro 2014.

[5] Exception made the Norberto Guarinello's master-thesis about buccheros "Estruturação visual e consumo cognitivo da cerâmica etruscan de bucchero", (1986).

Fundação Cultural Ema Gordon Klabin: http://emaklabin.org.br/

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: http://www.nptbr.mae.usp.br/

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: http://masp.art.br/masp2010/index.php

Museu Nacional da Quinta da Boa Vista: http://www.museunacional.ufrj.br/

Nancy Maria Antonieta Braga Bomentre

Graduanda em História da Arte-UNIFESP. Fev. e jun. de 2014, estágio- Galeria Marta Traba, Memorial da América Latina, função assist. de produção e educativo. Dez. de 2015, bolsista FAPESP. Nov. 2014, comunicação no I Workshop da Academia Etrusca de Cortona, Itália, com publicação em set, 2015. Maio, 2015, Jornada de Hist. Antiga, NEA, Rio de Janeiro. Jul, 2015, artigo aprovado para publicação Revista Cadernos de Clio, UFPR.

MESA 20 - Processos em Pintura

Rogério Rauber
PICTOCARTOGRAFIAS 1 E 2 – DA OBRA-PROCESSO À FORMA-TRAJETO

Carolina Ramos Nunes / Fábio Wosniak
ENSINO/APRENDIZAGEM EM PINTURA:
A NARRATIVA COMO PROPOSIÇÃO

Michael Jorge da Silva
ENSAIO ACERCA DA POÉTICA VISUAL E PROCESSO DE CRIAÇÃO

Lauer Alves Nunes dos Santos
NARRATIVAS PICTÓRICAS: VELAR/DESVELAR

Vinicius de Assis
ARTÍFICE OU ARTISTA ARTESÃO: OS OFÍCIOS E TREINAMENTO TRADICIONAL NA PINTURA TIBETANA

PICTOCARTOGRAFIAS 1 E 2: DA OBRA-PROCESSO À FORMA-TRAJETO

Rogério Rauber
IA-UNESP / GIIP – rauber1960@gmail.com

RESUMO
Esta investigação/intervenção descreve o contexto, as reflexões e os processos criativos dos experimentos artísticos Pictocartografias 1 e 2. Instrumentalizadas por um repertório problematizador da linguagem pictórica e pelos conceitos de campo expandido e de forma-trajeto, as Pictocartografias foram projetadas e construídas como plataformas para narrativas poéticas potencializadoras de conexões entre memória e utopia.

PALAVRAS-CHAVE
Pintura, cartografia, memória.

ABSTRACT
This research/intervention describes the context, the reflections and the creative processes of the artistic experiments Pictocartografias 1 and 2. Instrumentalized by a problematizing repertoire of pictorial language and by the concepts of expanded field and journey-forms, the Pictocartografias were designed and built as platforms for poetic narratives potentiating of the connections between memory and utopia.

KEYWORDS
Painting, cartography, memory.

1. As Pictocartografias

As Pictocartografias são uma vertente da minha pesquisa artística intitulada o bagaço da pintura[1]. Esta poética estabelece dialogias[2] entre o conceito de campo expandido[3] (KRAUSS, 1984) e as configurações planares tributárias da tradição

[1] Minha dissertação de mestrado, intitulada "Do Bagaço da Pintura às Pictocartografias" descreve esta pesquisa, com a qual recebi o prêmio Novíssimos IBEU 2005.

[2] Anterior ao Paradigma da Complexidade, o Paradigma da Simplicidade, ainda em vigor, enfatiza a dialética: teses versus antíteses, que geram sínteses. A Teoria da Complexidade reconhece a dialógica: sínteses podem não se estabelecer, ou, caso estabelecidas, não o serem de todo

[2] Anterior ao Paradigma da Complexidade, o Paradigma da Simplicidade, ainda em vigor, enfatiza a dialética: teses versus antíteses, que geram sínteses. A Teoria da Complexidade reconhece a dialógica: sínteses podem não se estabelecer, ou, caso estabelecidas, não o serem de todo estáveis, gerando novas teses e antíteses. Edgar Morin nos diz que a dialógica é a "unidade complexa entre duas lógicas, entidades ou substâncias complementares, concorrentes e antagônicas que se alimentam uma da outra, se completam, mas também se opõem e combatem. (...) Na dialógica, os antagonismos persistem e são constitutivos das entidades ou dos fenômenos complexos." (MORIN, 2007, p. 300 e 301) Portanto, aqui não se trata apenas daquele entendimento circunscrito à definição dicionarizada: o "que pretende provocar discussão, debate, diálogo" (HOUAISS, 2008).

[3] Este termo se refere ao texto de Rosalind Krauss (1984) cujo título original é Sculpture in the Expanded Field, e que teve sua primeira tradução publicada no número 1 da Revista Gávea, em

pictórica. E propõe/investiga outras estratégias de atuação neste campo expandido, entendido como um dos lugares onde se evidencia a complexidade do fazer artístico.

As Pictocartografias emergiram no ambiente acadêmico, a partir das interações com as pesquisas no grupo GIIP[4], no projeto Zonas de Compensação[5] e no projeto R.U.A.[6]. Durante a oficina ministrada pela Prof.ª Dr.ª Lilian Amaral, intitulada R.U.A.: Cartografias Inventadas > Cidades Híbridas e Atravessamentos Poéticos[7], a ministrante provocou uma "tempestade de ideias" para propostas artísticas que abordariam o bairro da Barra Funda (São Paulo, capital). Minha proposta, relembrando um trabalho anterior denominado Percurso cartográfico carioca (realizado em agosto de 2010 e relatado em minha dissertação) foi um desenho em escala urbana formado por diversas etapas de caminhadas que conectariam os espaços culturais da Barra Funda. Antecedendo os preparativos para a exposição Zonas de Compensação versão 1.0 (IA-UNESP, abril a maio de 2013) que mostraria trabalhos desenvolvidos a partir das oficinas do Zonas em 2012, sugeri à pesquisadora Lilian Amaral uma conexão entre as questões do bagaço da pintura e aquelas debatidas e experienciadas nas oficinas do Zonas/R.U.A.. Às obras que daí resultariam propus o nome de Pictocartografias. A colaboração e interlocução com Lilian Amaral provocou mergulhos conceituais e interações institucionais que instrumentalizaram esta nova vertente de minha pesquisa.

As duas primeiras Pictocartografias incorporaram, à plataforma poética do bagaço da pintura, os resultados de deambulações, registros audiovisuais, entrevistas com antigos moradores e documentação dos processos de gentrificação[8]

1984, com o título "A escultura no campo ampliado". Optei por usar o termo expandido, como tradução para expanded por considerá-lo mais próximo ao original e por evidenciar melhor a poética em questão.

[4] GIIP: Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia. Coordenado pela Prof.ª Dr.ª Rosangella Leote. Saite: giip.ia.unesp.br.

[5] O projeto Zonas de Compensação, também coordenado por Rosangella Leote, é produzido pelo GIIP. Foi iniciado em 2012, e ainda se mantém em desenvolvimento. Compõe-se de oficinas realizadas ao longo de cada ano e exposições com os trabalhos desenvolvidos pelos pesquisadores ligados ao GIIP.

[6] R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada é um projeto de extensão universitária, coordenado pela professora Dr.ª Lilian Amaral no Instituto de Artes da UNESP / GIIP / Zonas de Compensação.

[7] Em 6/06/2012, no Instituto de Artes da UNESP, oficina integrante do projeto Zonas de Compensação.

[8] Gentrificação nomeia as ações excludentes e privatizadoras em regiões urbanas originalmente ocupadas por populações tradicionais e/ou de baixa renda. Estas ações seguem estratégias traçadas

do território da Barra Funda, local onde se situa a UNESP e que era paisagem cotidianamente fruída a partir das janelas da minha residência/atelier, nas Perdizes. Minha ideia inicial foi trabalhar a partir do caráter rizomático[9] das estruturas do bagaço da pintura, usando-as como suporte para projeções. O conceito de rizoma se potencializa quando se refere ao território, pois aí a sua natureza cartográfica assume o protagonismo[10].

2. A Pictocartografia 1: rizomática

Iniciei a Pictocartografia 1 como artista residente do projeto CO+LABOR+AÇÃO[11], trabalhando de 12/04 a 12/05/2013 no subsolo da Galeria Marta Traba (Memorial da América Latina). A base da Pictocartografia 1 foi composta por fragmentos de madeira, metal e plástico reciclado, bambu, fios de tricô e nylon amalgamados por tinta acrílica (os materiais característicos do bagaço da pintura) que foram previamente deixados às intempéries, na varanda da minha residência/atelier, durante 21 meses. Assim, assumiu uma pátina cinza provocada pela atmosfera poluída da capital paulista e seu corpo resistiu/sofreu o ataque dos agentes naturais (sol, chuva, mudanças de temperatura, quebras, ações de insetos etc.).

---

pela especulação imobiliária, nesta sequência: 1) à região são negados os necessários cuidados por parte do(s) governo(s), fazendo com que esta se degrade; 2) os especuladores começam a comprar estas áreas desvalorizadas; 3) o local torna-se alvo de "revitalizações" por “parcerias” entre o governo local e a iniciativa privada; 4) antigos moradores são expulsos, seja à força policial (vide massacre do Pinheirinho, São Paulo, em 22/01/2012, sob o governo estadual de Geraldo Alckmin, do PSDB), seja por incêndios criminosos (vide aqueles sob o governo municipal de Gilberto Kassab, do DEM, em São Paulo, capital, 2006 a 2012), seja por incapacidade em arcar com a elevação de impostos e serviços; 5) empreendimentos imobiliários se fazem a pleno vapor e a área é supervalorizada.

[9] Gilles Deleuze e Félix Guattari, na série Mil Platôs (1995), expõe este conceito apropriado da botânica. Um rizoma não tem começo nem fim, é sempre um entre. Como nas plantas que brotam e ramificam de inúmeros pontos. É uma alternativa à metáfora arborescente que, originária de Platão, estruturou o pensamento ocidental.

[10] “O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995: 22)

[11] Projeto coordenado pela Dr.ª Lilian Amaral e pela Dr.ª Ângela Barbour, articulando atividades da Galeria Marta Traba e do projeto de Extensão R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada, vinculado ao GIIP/UNESP.

Figura 1: materiais do bagaço da pintura na varanda de minha residência/atelier, deixados ao sabor das intempéries durante 21 meses; foto de Celio Junior.

Durante a residência, a obra evoluiu desde a base, mais densa e apoiada no solo. Enquanto construía as ramificações superiores, menos densas e fixadas às vigas que sustentavam o piso térreo da Galeria Marta Traba, projetei animações feitas a partir de registros (desenhos e fotos) de deambulações pela Barra Funda. Estes experimentos com projeções sobre paredes, piso, teto e em diferentes posições sobre a instalação, apontaram que a própria luz azulada do projetor, sozinha, já conferia uma potência ao trabalho, a qual preferi às obtidas com sobreposições de animações.

Figura 2: Pictocartografia 1; 240 x 180 x 300 cm; acrílica sobre fios de crochê, nylon, bambu, madeira, metal e plástico reciclados com projeção de luz; Galeria Marta Traba, 12/04 a 12/05/2013; foto do autor.

A Pictocartografia 1 estabeleceu: 1) dialogias entre o espaço pictórico e o espaço expositivo: tendo o bagaço da pintura como suporte, discute questões pictóricas ligadas à tradição artística e ao transbordamento espacial denominado campo expandido; 2) dialogias entre o espaço pictórico e o espaço urbano: este trabalho inicia uma nova abordagem pessoal[12] para com o espaço urbano, identificável tanto no conteúdo dos experimentos de projeções (fotos e desenhos do bairro) sobre a obra quanto no próprio local de instalação da mesma, decorrente de conexões institucionais/territoriais (projeto CO+LABOR+AÇÃO); 3) dialogias entre o tempo de fatura e o cotidiano: a obra carregou índices da sua exposição à atmosfera de São Paulo bem como índices de objetos do cotidiano descartados e retrabalhados com intensa artesania (questões poéticas do bagaço da pintura); 4) dialogias entre o conceito de instalação em situação e de obra em processo: se impregnou das vivências neste espaço cultural, exposições e oficinas realizadas no cotidiano da instituição, envolvendo visitantes habituais ou ocasionais que se tornaram fruidores do trabalho; 5) dialogias entre a obra-objeto (tradição artística) e a forma-trajeto[13] (relação processual e espacial).

2. A Pictocartografia 2: memórias

As Pictocartografias 1 e 2 integraram a mostra Zonas de Compensação - Versão 1.0. Ao criar duas obras simultâneas para a mesma exposição, uma no Memorial da América Latina e outra no Instituto de Artes da UNESP, eu pretendi estabelecer uma “ponte poética” conectando estas duas instituições. Assim, retomava outro aspecto da minha proposta apresentada durante a “tempestade de ideias” da oficina do R.U.A..

Como local de intervenção da Pictocartografia 2 escolhi uma das paredes do saguão do IA-UNESP, pelos seguintes motivos: 1) trabalhar numa mídia (inscrições em paredes) que remete à própria origem da arte, a fim de provocar uma dialogia

[12] “Nova” apenas em minha pesquisa em artes visuais. Pois já havia pesquisado e projetado para o espaço urbano tanto em minha formação como no exercício profissional em arquitetura e urbanismo.

[13] “A *forma-trajeto* pictórica possui, em duas dimensões, as características do mapa geográfico e, em três dimensões, as da fita ou mesmo da banda de Möbius: de um lado, a pintura cria seu espaço transpondo informações sobre a tela; de outro, o visitante move-se ao longo de um fluxo que se deslinda como um texto estourado.” (BOURRIAUD, 2011: 121, grifo no original)

entre “alta” e “baixa” tecnologia[14]; 2) com esta dialogia entre “alta” e “baixa” tecnologia, fustigar o nicho poético autodenominado “arte e tecnologia”, ao qual pertenciam os demais trabalhos da exposição; 3) presentificar, nas próprias paredes do IA-UNESP, as memórias dos vizinhos, viabilizando um empoderamento simbólico que incentivasse uma maior convivência com nossa universidade; pois, nas oficinas do R.U.A., constatamos, em entrevistas realizadas nas imersões pelo território, que eles sempre ficaram alheios (porém curiosos) àquilo que se passava no interior da nossa instituição; 4) mesmo que encoberta por tinta branca ao final da mostra, tais inscrições continuariam incorporadas à parede, podendo ser reveladas numa raspagem posterior: um potencial material para uma outra obra no local; 5) realizar um embate físico com o prédio do IA-UNESP: numa das suas quase imaculadas paredes brancas, riscar, apagar, arranhar, lambuzar, furar, esfregar, pregar e colar na parede com materiais e instrumentos (lápis, borracha, tinta, pregos, furadeira, cola, fita adesiva, colagens) que contêm a fisicalidade característica dos embates em desenho ou pintura; 6) fazer um contraponto ao que chamei de “mapas pró-gentrificação”, conforme explico a seguir.

Figura 3: à esquerda, painel em stand de empreendimento imobiliário à Rua Turiassú 1347, São Paulo, foto em 16/4/2013; ao centro, primeira etapa do desenho, “nascendo do chão”, em 8/4/2013; à direita, detalhe do caráter processual do desenho, em 10/4/2013; fotos do autor.

Construí a Pictocartografia 2 em oposição aos “mapas pró-gentrificação”, apelido que dei aos mapas estetizados das campanhas imobiliárias, que “vendem” um território supostamente descontaminado de história e singularidades culturais. Desenham/designam uma cidade consumista: a do automóvel, dos shoppings, das compras compulsivas e da diversão anestesiante. Neles, não aparecem outros

[14] Para o senso comum, “baixa tecnologia” seriam as tecnologias arcaicas, as antigas e até mesmo as modernas ou contemporâneas; “alta tecnologia” seriam as “de ponta”. Uma definição hierarquizante, tributária da visão positivista de “progresso” que supervaloriza o caráter supostamente “inovador”.

caminhos senão ruas pavimentadas. Os “atrativos” do bairro ali figuram numa caricatura infantilizada.

Iniciei desenhando na parede o trajeto de minha casa até o IA-UNESP. “Nascendo” do chão, o desenho evocou a memória de vários outros percursos pela região, construindo um mapa de memória, sem escala, com deformações e imprecisões: traços a lápis feitos e refeitos, semiapagados com borracha ou recobertos com tinta, evidenciando as idas e vindas processuais. Outros traços foram feitos com linhas de tricô pretas, por vezes reforçando os traços a lápis, por outras se contrapondo a eles graças à sua presença em relevo e maior retilineidade. Alguns destes traços com linhas de tricô foram fixados com fita adesiva. Outros, com tinta. Outros, amarrados às cabeças de pregos que, adentrando a parede apenas até a metade, permitiam uma segunda camada literal, flutuando sobre a superfície da parede em cerca de um centímetro de distância.

Figura 4: Pictocartografia 2; 630 x 336 cm; acrílica, pregos, fios de crochê, fita adesiva, grafite e fotografias sobre alvenaria; mostra Zonas de Compensação 1.0; IA-UNESP, 11 a 27/04/2013; foto do autor.

Sobre o desenho rememorador das minhas vivências e derivas neste território, a camada seguinte foi criada ao convidar os vizinhos do IA-UNESP,

participantes da oficina Trocas, Palavrarias e Mensagens Silenciosas[15] a inscreverem suas memórias e divagações poéticas no trabalho. Assim, várias ruas e lugares foram redesenhadas ou renomeadas pelos antigos moradores do local, segundo: 1) memórias: por exemplo, "Vila do Sapo", o antigo nome da região; ou "Clube Tomas Edson (sic) de Bocha", entidade que funcionava no terreno onde hoje é o IA-UNESP; 2) ludicidades: como "latinha/taco/amarelinha", "bola de gude", "mãe de rua" e "acusado", nomes das brincadeiras infantis que aconteciam nos locais mapeados; 3) aspirações: como "Vila da Paz e Prosperidade", nomeação fantasiosa feita por uma moradora, que interpretei como um anseio de refundação utópica.

Após esta etapa, agreguei à instalação as fotos das intervenções, como uma dobra e um espelhamento: mais uma camada processual sobreposta, fazendo a obra contar a própria história não apenas pelas "marcas de processo" (indícios de apagamentos, refaturas, desvios e mudanças perceptíveis ao fruidor), mas também por fotos documentando as etapas da sua execução. Avalio que a Pictocartografia 2: 1) oportunizou uma cartografia colaborativa; 2) fez a minha transição das instalações em situação para a especificidade do sítio; 3) viabilizou minha migração do modelo rizomático para o radicante[16] (BOURRIAUD, 2011).

Figura 5: antigos moradores da Barra Funda, vizinhos do IA-UNESP, trazendo suas fotos (à esquerda) na oficina Trocas, Palavrarias, Mensagens Silenciosas e, na mesma tarde, fazendo a sua intervenção na Pictocartografia 2 (à direita), em 20/04/2013; foto do autor.

[15] "Trocas, Palavrarias e Mensagens Silenciosas" foi uma oficina ministrada por Augusto Citrângulo, Inês Moura, Lilian Amaral e Lucimar Bello em 20/04/2013 no IA-UNESP. Participaram antigos moradores da Barra Funda, que fizeram experiências artísticas e nos relataram fatos históricos sobre o local. Oportunizou uma relação amistosa com nossos vizinhos, que nunca haviam adentrado o Instituto de Artes da UNESP.

[16] Tanto o conceito deleuze-guatarriano "rizoma" como o bourriaudiano "radicante" se contrapõe à metáfora arbórea. Porém, mais complexo que o rizoma, o radicante designa aquele ser que desenvolve raízes em variadas e mutantes espacio-temporalidades. Constituindo assim, no meu entender, uma metáfora mais apta para dar conta das proliferações com que se deparam os pesquisadores e artistas contemporâneos.

3. Reflexões processuais

Nas Pictocartografias 1 e 2, abordo o território a partir das suas dinâmicas poéticas, mapeando camadas simbólicas da paisagem e encorajando conexões entre memórias e utopias. Pré-instrumentalizado por um repertório problematizador da linguagem pictórica, dei voz às minhas inquietações existenciais urbanas, supondo-as também coletivas. Procurei enfatizar as condições de processo, não de produto acabado, o que penso ser um diferencial importante entre o pragmatismo tecnocrático, que visa desenvolver produtos através de investimentos eficazes, e a aventura artística, que demanda quantidades absurdas de recursos e nos convida a enveredar por caminhos incômodos, sem quaisquer garantias de resultados promissores. Daí a armadilha das abordagens simplificadoras ou mistificadoras: ambas recalcam os aspectos libertários e complexos da arte. E aí também o desconforto, assombro e sedução deste trabalho nas fronteiras do desconhecido.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*: por uma estética da globalização. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. Mil Platôs. *Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

HOUAISS, Antonio. Villar, Mauro de Salles. Franco, Francisco Manoel de Mello. *Grande Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (artigo de 1979), p. 92-93.

MORIN, Edgar. *O método 5*: A humanidade da humanidade. Tradução de Juremir Machado da Silva. 5ª ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

Rogério Rauber

Artista visual, pesquisador das configurações no campo expandido. Mestre em Processos e Procedimentos Artísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação da Profª Drª Rosangella da Silva Leote. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Bolsista Capes (2013-2015). Integra o grupo de pesquisa GIIP, certificado pelo IA-UNESP/CNPq.

ENSINO/APRENDIZAGEM EM PINTURA: A NARRATIVA COMO PROPOSIÇÃO

Carolina Ramos Nunes / UDESC – c_nunesra@hotmail.com
Fábio Wosniak / UDESC – fwosniak@gmail.com

RESUMO
O artigo apresenta reflexões sobre estudo de caso, desenvolvido no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke da Universidade do Estado de Santa Catarina, bem como, desdobramentos de micronarrativas que transbordam o texto com suas possibilidades poéticas. O ensino/aprendizagem em pintura norteia a pesquisa, a fim de propiciar uma práxis à Arte Educação. A matriz teórica pauta-se no conceito de experiência de Dewey (1859-1952) presente no livro *Arte como Experiências* (2010) que articula teoria e prática, inserida na perspectiva do pensamento visual instaurado em processos artísticos.

PALAVRAS-CHAVE
Arte Educação. Ensino aprendizagem. Experiência.

ABSTRACT
The article presents Reflections on Case Study, developed in Study Group Apotheke's Painting Studio of the University of the State of Santa Catarina, as well as developments of small narratives that overflow the text in its poetical possibilities. Teaching/ learning painting guide the search, in proposition for a praxis of Art Education. The theoretical bases uses Dewey 's experience concept (1859-1952) in the book Art as Experience *(2010) and articulates theory and practice, inside the established visual thinking perspective in artistic processes .*

KEYWORDS
Art Education. Teaching learning. Experience.

> *Quem sou eu se não um receptáculo de tudo aquilo que vi e vivi. Um vaso transbordante de possibilidades, de anseios de vontades. O mundo é o mar que me compõe.*[1]

O ensino de Artes Visuais é um campo frequentemente problematizado. Nos últimos anos, o ensino aprendizagem, pela perspectiva do artista/pesquisador/professor, vem ganhando novos espaços para reflexões, com um

[1] Micronarrativa de Carolina Ramos Nunes sobre a vivência do artista/professor/pesquisador imersos em experiências de ensino aprendizagem em Artes Visuais no Ensino Básico Público e Instituição

aumento significativo de referenciais teóricos, como, por exemplo, textos escritos por Ana Mae Barbosa, Lucimar Bello, Lilian Amaral, Helga Correa, Elaine Schmidlin, Jociele Lampert, entre outros. Observa-se nas produções destes pesquisadores, questões que contemplam a reflexão entre prática e trabalho poético.

As perguntas deste escrito serão desenvolvidas a partir de considerações acerca da participação dos autores no Grupo de Estudos "Estúdio de Pintura Apotheke", sendo o desafio alcançar a estrutura da identidade do artista/professor/pesquisador através de suas práxis, tanto de escrita quanto de produção pictórica.

O diálogo através do conceito de experiência e sua perspectiva perante a Arte, encontrado no livro intitulado *Arte como Experiência*, de Dewey (2010), permeia os escritos e produções artísticas elaboradas dentro do Grupo de Estudos "Estúdio de Pintura Apotheke". Já o conceito de ateliê converge na consumação das experiências e nos materiais que compõe, potencializando assim, um espaço de tensões e proposições criativas. Neste sentido, a pesquisa em Artes Visuais e a produção artística, encontram-se na perspectiva de criar possibilidades de ensino/aprendizagem em Artes Visuais, onde a teoria do filósofo John Dewey é utilizada como base.

A experiência singular é um conceito teórico-filosófico utilizado por Dewey (2010), para pensar a obra de arte no seu universo de poética e poiesis. O filósofo norte-americano vincula o conceito de percepção para conferir qualidade de práxis ao trabalho do artista. A partir deste pensamento, a percepção é um componente fundamental para que o ato de fazer e o estar sujeito à uma ação se complementem, dentro dos fluxos da experiência (DEWEY, 2010).

A vivência do artista permeia as relações entre sua prática, mas ao mesmo tempo, pede do expectador a percepção sobre a obra, considerando o fluxo do artista para com o seu processo. Tal reflexão reverbera neste texto, na estrutura da narrativa dentro do ensino/aprendizagem em Artes Visuais através do Grupo de Estudos "Estúdio de Pintura Apotheke", dentro da Arte Educação e ensino/aprendizagem na linguagem pictórica, em específico.

Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke

> *Dias consomem-se em cores na medida em que se desdobram nas massas que compõe os rostos inabaláveis dos grandes mestres. Não se busca reproduções, muito menos apropriações, as técnicas se aprimoram dentro de cada poética corpórea sentada nos bancos altos dentro do ateliê de pintura.*[2]

O micro texto acima ressoa sobre as vivências contidas nas manhãs de quinta feira, no ateliê de pintura da UDESC, onde o Grupo de Estudos "Estúdio de Pintura Apotheke" acontece. A proposta do Grupo, idealizado e estruturado pela Professora Doutora Jociele Lampert, consiste em encontros semanais no ateliê de Pintura da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, saídas de campo, oficinas e conversas com artistas professores e convidados externos.

Figura 2 – Produção artesanal de tinta em encontro do Grupo Apotheke, 2014.
Fonte: Imagem de autoria do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke.

[2] [2] Micronarrativa de Carolina Ramos Nunes diante dos encontros nas quintas feiras no Grupo de Estudos Apotheke.

Dentro deste espaço propositivo, artistas, professores e pesquisadores se encontram, que por meio de experimentações, propostas pela coordenadora do Grupo de Estudos. Tal interação e formulação pensamentos sobre Artes Visuais e Arte Educação, considerando o ensino/aprendizagem da pintura, bem como, as articulações sobre o processo da construção de poéticas singulares, pautadas na Arte como Experiência, geram e gestam o pensamento visual e a narrativa, instaurados em construção de conteúdo na contemporaneidade.

Nesse sentido, o Grupo, como aponta os escritos de Tereza Eça:

> [...] para se pesquisar, é necessário um encontro favorável, um grupo de pessoas que estejam interessadas em partilhar, em discutir, em comungar os processos de tensão que fazem parte do espírito de indagação, de procura e de insatisfação próprios de quem pesquisa. (EÇA in DIAS et. al, 2013, p.80).

Os encontros do Grupo de Estudos “Estúdio de Pintura Apotheke”, são pensados como fluxos para a experimentação dos participantes, fazendo com que cada encontro seja gerador de experiências, não estagnando o processo de experiência estética-artística, posteriormente desenvolvida por cada artista professor pesquisador. Neste sentido, se faz relevante citar John Dewey (2010) que, elabora uma relação entre o fluxo, inserido na experiência singular e, a relevância deste, para definição de tal status de qualidade estética:

> [....] a experiência direta vêm da natureza da interação entre os seres humanos. Nessa interação, a energia humana é acumulada, liberada, represada, frustrada e vitoriosa. Há pulsações rítmicas de desejo e realizações, pulsos do fazer e do ser impedido de fazer. (DEWEY, 2010, p. 79)

O grupo também se desdobra em recurso virtual, onde os planejamentos são disponibilizados em uma rede que circula tanto na extensão do aberto (página vinculada ao *Facebook*) quando em âmbito fechado (grupo de e-mail), que dá o “start” de discussões, estudos e reflexões sobre técnicas, conteúdo (e ou programa), contextos dos artistas referência, que são investigados anteriormente à prática artística de ateliê.

Relacionando a narrativa dentro do processo do grupo, tem-se o exemplo do "*Diário de Artista e Diário de Professor: deambulações sobre o ensino da pintura”,* de Lampert (2013), onde a autora relata suas experiências acerca da sua prática

artística durante o Pós-Doutorado nos ateliês do *Teachers College e Vermont (USA). Estes* escritos agem como "árvore ramificada" para o estudo de pintura. A autora é levada a pensar em compartilhar sobre sua aprendizagem, materializando seu desejo em um Grupo de Estudos que parte, exclusivamente da pintura, para pensar a Educação, corroborando para a criação do Grupo Apotheke. A reflexão sobre teoria e prática, no aspecto da construção da experiência conforme escreve BRITZMAN,

> Teorizar sobre a própria experiência significa se comprometer com as próprias capacidades reflexivas para ser um (a) autor (a) da experiência... As fontes da teoria, então estão na prática, na vida, crenças, e profundas convicções representados na prática, no contexto social que encerra tal prática, e nas relações sociais que animam os encontros de ensino-aprendizagem. (BRITZMAN, 2003, p. 64-65).

A relação entre o estudo, pesquisa e ensino de pintura, entrelaçam as identidades entre a artista, a docente, e a pesquisadora, sem gerar categorias segmentadas e não comunicativas. Pensa-se assim, em um artista/professor/pesquisador propositivo, inserido na própria linguagem pictórica, possibilitando aos seus participantes, desenvolver e potencializar estas identidades e experiências.

Esse é o diferencial na Educação e ensino/aprendizagem em pintura, que se relaciona com a teoria de Dewey (2010): além de não imposição de uma experiência, um conteúdo já decodificado aos participantes, subentende-se que estes sujeitos tracem suas próprias percepções ao longo do trajeto percorrido e deem continuidade através de outras perspectivas, neste caso, possivelmente em outros contextos ou desdobramentos.

Ao ponderar sobre o Apotheke consistir em propiciar que cada participante refletisse sobre seu processo criativo e, a fim de nutrir um desejo para que no ano seguinte fosse possível redesenhar um novo plano de ação, é pertinente citar Eisner, 2008:

> O trabalho nas artes cultiva os modos de pensar e sentir (...); não se pode ter sucesso nas artes sem tais capacidades cognitivas. Tais formas de pensamento integram o sentimento e o pensamento de modo que os tornam inseparáveis. Sabe-se que se está certo porque se sente as relações. Modifica-se o trabalho e sente-se os resultados. As sensibilidades entram em jogo e refinam-se no processo. Um outro modo de por isto é que à medida que aprendemos nas artes e através delas, nós tornamo-nos inteligentes qualitativamente. (EISNER, 2008, p.6).

Ainda nesta perspectiva pedagógica, *"pressupõe, além da capacidade de ver, o desenvolvimento e ampliação da percepção de todo o tipo de intercambiamento possível entre o conceber, o produzir, o colocar em circulação e a recepção da obra."* (MATE, 2009, p. 15).

O ensino/aprendizagem em pintura, dentro do ateliê e do Grupo de Estudos, torna-se uma potência, que durante os encontros, a partir da metodologia[4] disposta pela professora, formam uma rede de conhecimentos. Rede esta que interage com as subjetividades de cada participante, 'desvelando-se', por fim, em suas práticas poéticas (e docente). Colaborando com o pensamento, *"o poético na criação, penso, é exatamente a consciência de que por meio também da arte é possível interferir no mundo, reinventando-o. Pelos escaninhos de tal concepção, a obra sai da vida, volta a ela estetizada"* (MATE, 2009, p. 19).

Construção teórica prática no processo pictórico

> *Entre tintas, bastidores e pincéis; manchas, formas e cores. Percepções acerca de um mundo outro se não o da própria arte. Arte essa que inunda a vida. Arte essa que não se prende a limites e status, apenas e não somente, Arte.*[3]

A experiência, consuma-se em singular, dentro da perspectiva da pintura a partir dos exercícios de percepção e reflexão, refinadas por apreensões intelectuais, estéticas e emocionais que tem seu *start* propiciado pelo espaço propositivo-criativo.

Observam-se registros de encontros do Grupo, como parte das

[3] Micronarrativa de Carolina Ramos Nunes diante da plasticidade do texto e das potências existentes nos materiais e técnicas da pintura.

experimentações, reverberações do conceito de experiência de Dewey (2010), conforme figura 1 abaixo, que visualiza o tutorial de produção artesanal de tinta, demonstrado pela professora. A produção de têmpera estruturou-se a partir, de uma prévia visita ao ateliê de uma artista, também artista professora pesquisadora, que trabalha em especial com a aquarela, Yara Guasque[4], e das receitas disponibilizada no livro Manual do Artista de Ralph Mayer (1999). Neste raciocínio, a consumação das experiências prévias tece novos/outros caminhos, a serem trilhados por aqueles que desenvolveram uma experiência singular.

Os encontros do Grupo propiciam um aprofundamento nos estudos das técnicas pictóricas, e os materiais geram conversas entre os participantes de áreas diferentes, mas não por esse fator, deixavam de ser fundamentais para compreender, em um sentido mais amplo, a relação entre Educação, Arte e Experiência.

Ao articular Arte Educação com a Experiência, a identidade/subjetividade do artista, do professor e do pesquisador evidenciam-se. Refletir sobre a prática docente, nos leva a pensar também, no trabalho do artista e do professor, como criadores, em um indivíduo, e não em circunstâncias e locais específicos para cada identidade.

Dentro da noção de experiência, e possibilidades pictóricas, outros estudos tomam espaço, como o desenvolvimento de narrativas que buscam nortear o espaço

[4] Professora associada nível 8, possui graduação em Licenciatura Plena Em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (1979), mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (1998), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003). Foi pesquisadora visitante durante seu estágio de doutoramento no Media Interface and Network Design, MINDLAB, sob orientação do Dr. Frank Biocca, pesquisador de telepresença e diretor do MINDLAB, da Universidade Estadual de Michigan, MSU, nos anos de 2001/2002. Em seu estágio de pós doutoramento no departamento de Comunicação e Estética da Universidade de Aarhus foi orientada por Christian Ulrik Andersen de outubro de 2012 a fevereiro de 2013. Atualmente é professora associada 6 da Universidade do Estado de Santa Catarina. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Telepresença, atuando principalmente nos seguintes temas: mídia interativa, video, telepresença, teleperformance, imersão, arte e tecnologia e arte. Membro fundador do Conselho Científico Deliberativo da Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura, ABCiber. Nota conforme resumo do currículo lattes disponibilizado na plataforma.

do professor/pesquisador nos entremeios do grupo, tal como converge Larrosa, ao pensar a experiência:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempo que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2015, p. 25)

É a partir da consciência e tensão entre os conceitos de experiência e suas possibilidades, que desdobramentos narrativos e cartográficos decorrem (conforme figura 2), que tramam a identidade do arte-educador, do pedagogo, do professor, com a do artista, sem hierarquizar e deslocar a pesquisa.

Figura 3 – Cartografia de Fábio Wosniak, 2014.
Fonte: Imagem de autoria do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke.

Construção de uma paisagem na narrativa

> *Céu, solo verdejante em primeiro plano, sombra do inexistente, som do vazio e alma de artista. Ou seria de professor? Ou seria de eterno ser mítico desesperado para sentir tudo que está ao seu alcance, mas se lhes tirar o encanto como se fosse o primeiro olhar.*[5]

[5] Micronarrativa de Carolina Ramos sobre o encontro das “almas” de artista, professor e pesquisador diante das práticas a partir das experiências possibilitadas pelo Grupo Apotheke.

O sentido da construção de paisagem, seja de qualidade estética plástica ou textual, concentram-se na percepção e apreciação das experiências anteriores que, se consumam em qualidades de matéria concreta. No ato da elaboração desta paisagem, conceitos prévios, delineados durante a vivência acumulada, conversam para a construção de um "corpo poético" que serve de material para a elaboração de outras práticas, sejam estético-artísticas ou pedagógicas.

Freedman (2010) converge com a consideração supracitada ao refletir sobre a imagem criada pelo artista e, na relação desta, com seu expectador, como também, nas possibilidades que são advém deste exercício.

> Uma imagem torna-se um objeto por meio do trabalho de um artista; a imagem é reconstituída na memória de quem vê o objeto (durante esses outros artistas), é relacionada ao conhecimento anterior, integrada a outras imagens criadas por outras pessoas e usadas para vários fins, inclusive a interpretação e a criação de novas imagens. (FREEDMAN in BARBOSA, 2010, p. 127)

Nesta paisagem em que o expectador é convidado a relacionar sua experiência, o conceito de Dewey (2010) se faz presente, onde em seus escritos o filósofo reflete sobre o conceito de obra de arte institucionalizada e seu "papel" dentro do circuito dos museus e fora deste. "Para perceber, o expectador ou observador tem de *criar* sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original." (Dewer, 2010, p. 137)

A "escritura paisagística" em que permeia a memória e a narrativa eleva a discussão sobre a problemática da corporeidade na pesquisa e no ensino e aprendizagem em Artes Visuais, onde neste sentido específico, a narrativa subjetiva (aqui se pensa o conceito de subjetividade como uma individualidade inerente ao sujeito, sem, entretanto retirar dessa noção a influencia sócio cultural presente na sua composição como identidade) estrutura o artístico dentro da linguagem plástica e imaginativa presente no processo criativo.

A pesquisa como potência criativa, dentro do artístico e da educação, onde composições entrelaçam a prática do Arte Educador na sua pesquisa e elaboração de planejamentos e fruição de Arte, estrutura-se em premissas artístico-pedagógicas, tanto dentro de sala de aula como fora de ambientes convencionais de ensino aprendizagem (ateliês, museus, universidades entre outros). Esta identidade

não se faz dicotômica do pesquisador e do artista, elas complementam-se na medida em que conversas entre processos criativos tecem reflexões sobre os diversos campos dentro das Artes Visuais.

Artistas-pesquisadores-professores são habitantes dessas fronteiras ao re-criarem, re-pesquisarem e re-aprenderem modos de compreensão, apreciação e representação do mundo Abraçam a existente mestiçagem que integra saber, ação e criação, uma existência que requer uma experiência estética encontrada na elegância do fluxo entre intelecto, sentimento e prática. (IRWIN in BARBOSA; AMARAL, 2008 p. 91)

Para fins de conclusões, este artigo pretende iniciar uma reflexão acerca de possíveis articulações entre as experiências propiciadas por um estudo voltado ao desenvolvimento pictórico e a formação de um Grupo de Estudos específico em pintura.

Neste sentido, buscou-se refletir sobre a relação teoria-prática, como sendo fundamental para estruturar novas possibilidades dentro da Arte Educação, em articulação com o conceito de experiência de John Dewey (2010).

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *Arte/educação contemporânea*: consonâncias internacionais. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; AMARAL, Lilian. *Interterritorialidade*: mídias, contextos e educação. São Paulo: Ed. SENAC Ed. SESC, 2008.

BRITZMAN, D. P. *Practice makes practice*: a critical study of learning to teach. New York: SUNY Press, 2003.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EISNER, E. (2008). *O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação?* Currículo sem fronteiras, 8 (2), 5-17. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/eisner.pdf> Acesso em: 09 jan. 2015.

LAMPERT, Jociele. *Artist's diary and professor's diary:* roamings about painting education. 2013 190 f. Relatório de Pós Doutorado, realizado no Teachers College na Columbia University em New York, EUA.

MATE, Alexandre. *Processos de trans-forma-ção nos atos criativos:* uma poética na troca de singularidades. IN Urdimento: Revista de Estudos Sobre Teatro Na América Latina, Florianópolis, v. 12, n. 12, p. 11-20, dez. 2009. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2009/urdimento_12.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2015.

MAYER, Ralph. *Manual do artista: técnicas e materiais.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

X ANPED Sul – Reunião Científica da ANPED. *A pesquisa em educação na Região Sul: percursos e tendências,* 2014, Florianópolis. Trabalhos completos; Caderno de Resumos, Florianópolis, 2014. Disponível em: <http://xanpedsul.faed.udesc.br/publicacao/trabalhos_completos.php> e <http://xanpedsul.faed.udesc.br/publicacao/caderno_resumos.php> . Acesso em 15 mai. 2015.

Carolina Ramos Nunes

Mestranda em Artes Visuais na Linha de Pesquisa Ensino das Artes Visuais (PPGAV/UDESC), especialista em Mídias na Educação (UAB IFSC), Licenciada em Artes Visuais (UDESC), Arte Educadora da Fundação Cultural BADESC, Integrante do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, coordenado pela Profª. Drª. Jociele Lampert

Fábio Wosniak

Doutorando em Artes Visuais na linha de pesquisa Ensino das Artes Visuais PPGAV-UDESC, sob orientação da Profª. Drª. Jociele Lampert . Graduado no curso de Licenciatura em Pedagogia/Supervisão escolar (FAED/UDESC). Integrante do grupo de pesquisa Entre Paisagens (UDESC/CNPq). Integrante do grupo de estudos Estúdio de Pintura Apotheke. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6525393533253057

ENSAIO ACERCA DA POÉTICA VISUAL E PROCESSO DE CRIAÇÃO

Michael Jorge da Silva
UNICAMP – micchaeljs@gmail.com

RESUMO
Este artigo tem a finalidade de trazer uma reflexão acerca do processo de criação artístico dentro do campo da pintura. Para tanto, utilizarei minhas pinturas como objeto de análise apontando suas influências diretas e indiretas, bem como conceitos e inspirações utilizados nos trabalhos. Para melhor exemplificação, este texto será dividido em quatro partes, sendo a primeira parte do texto destinado às influências literárias e filosóficas, onde será exposto a relação das influências de textos de Jean-Paul Sartre, Albert Camus e Fiódor Dostoiévski com minhas pinturas. A segunda parte destina-se às influências artísticas visuais, nesta etapa será analisado trabalhos de Edvard Munch e Francis Bacon, tornando notório seus conceitos artísticos bem como *práxis* artísticas; também riscar e demonstrar as relações dessas linguagens distintas. A terceira parte será destinada a evidenciar teorias das artes, tais como Luigi Pareyson e Merleau-Ponty, aplicadas ao processo de criação na expressão bidimensional artístico. Por fim, a quarta parte é destinada à demonstração de tudo exibido até o presente momento aplicado nos objetos de arte, analisando-os e revelando, justamente nesta etapa, o processo criativo artístico em questão.

PALAVRAS-CHAVE
Processo de Criação. Influências. Pinturas

ABSTRACT
This article's goal is to show the creative process in the field of painting, for this i will use my paintings as the subject for analysis and pointing out the influences concepts and inspirations. To make ir more simple, this text is divided into four parts. the first part of the text being focused on literay and philosophical influences. I will show the relationship between texts of Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Fiódor Dostoiévski and my paintings. The second part will examine the visual and artistic influences, this part will be examine Edvard Munch and Francis Bacon's work, their artistic concept as well as práxis to demonstrate the relationship of these different languages. the third part will be evidence of art theories, such as Luigi Pareyson and Merleau-Ponty; applied to the process creation in to dimensional expression. Lastly, the fourth part will demonstrate everthing exhibited til the moment presented, applied in objects of art to analyze them and reveal in this stage the creative process in question.

KEYWORDS
Process Creation. Influences. Paintings

1. Influências filosóficas e literárias

Como primeira influência artística aponto a literatura, pois esta é tão influente e, talvez até mais, do que pinturas em si. As experiências obtidas da literatura e filosofia encontram-se de maneira muito forte no momento de *práxis*

artística. Cabe salientar que estas leituras são sempre voltadas ao existencialismo, como será demonstrado a seguir.

Como primeiro impacto de leitura, aponto o livro “A náusea” do filosofo e escritor Jean-Paul Sartre. Este livro foi uma grande colisão para minha percepção, pois sua leitura me permitia um descolar de mim mesmo, possibilitava uma visão além de mim. Assim, no decorrer desta leitura, comecei a perceber o local onde eu estava de maneira como eu não percebia antes. Isto acontecia, pois o próprio escritor inicia seu texto apontando tal ideia, influenciando seus leitores a tentar olhar da maneira como ele começou olhar seu meio. Tentar encarar a realidade bruta para além das suas ideias e convenções pré-estabelecidas.

> O melhor seria escrever os acontecimentos dia a dia. Fazer um diário para os considerar com clareza. Não deixar escapar as diferenças de pormenor, os fatos miúdos, mesmo quando parecem insignificantes, e sobretudo ordená-los. Tenho de dizer como é que vejo esta mesa, a rua, as pessoas, a minha bolsa de tabaco, visto que foi isso que mudou. Tenho de determinar exatamente a extensão e a natureza dessa mudança. (SARTRE, 1969, p. 11)

Como dito, no decorrer de sua leitura, comecei a olhar o que me cercava de uma maneira, tal como um exercício de ruptura. Digo ruptura de conceitos já existentes e que se construiu ao longo de nossa formação. Desta forma, olhar o armário não era mais percebe-lo, mas ver apenas um objeto de madeira externo à minha pessoa. Não mais olhar para a fechadura de maneira condicionada e não especulativa; mas sim, apreende-la como a matéria que ela é em si. Comecei assim, a perceber e sentir de maneira aprofundada o espaço como algo que não era eu mesmo, mas que estava ali.

Algo como este parece tão corriqueiro mas não é de fato, as pessoas (em sua grande maioria) não apreende seu meio, mas recebe os estímulos e responde de maneira condicionada, com poucas reflexões e talvez, sem nenhuma delas. Desta forma, o exercício se encontra justamente em descontruir este condicionamento acumulado no decorrer de toda vida, desmontar os sentidos e ideias dos objetos e percebe-lo em sua pura ontologia.

Assim, é possível dizer que os atos, gestos e práticas corriqueiras são sempre mais apáticos e rasos em detrimento àquele momento que se pretende pensar sobre algo de fato. É neste isolar-se para compreender algo profundamente que talvez se entenda mais daquilo que se está a analisar.

Pensando nisso, é este homem, descrito por Sartre, que me chama a atenção e me inquieta e estimula. Surge assim, a ideia do homem sozinho a refletir seu meio, tentando isoladamente compreender aquilo que o cerca.

Tal ideia me cativou em tamanha grandeza, que desenhos desse homem se tornou constante e, constantemente, fui criando tal personagem de diversas maneiras tentando entender e/ou exprimir algo.

Outra obra literária que veio engrossar tais pensamentos é o livro “A queda” de Alberto Camus. Este livro, já é instigante na maneira como o escritor escreve seu romance. Ele está em primeira pessoa e coloca-se a conversar com outros, porém, as falas e acontecimentos dos demais não aparecem. Somente os pensamentos e dizeres desta personagem que constitui a obra. Para além, é uma questão existencialista também visto que a trama de tal história consiste neste homem que fala sozinho pensando acerca de quem fora e quem é no momento atual de seu pensamento. Na história, após presenciar o suicídio de uma mulher, a personagem desconstrói totalmente seu conceito e ideia de vida; antes, entendia-se como ser grande, magnânimo; após o fato citado, como um ser pequeno. É fácil perceber novamente a questão do homem só, a refletir seu meio de existência.

Após apontar estas literaturas que tenho como alicerces de minhas pinturas, demonstrarei a estrutura literária maior dos trabalhos bidimensionais em questão. O livro “Memorias do subsolo” do escritor Fiódor Dostoiévski, é sem dúvida alguma a influência maior dentro do campo das letras. Como citei dois grandes livros da literatura existencialista, vale apontar que tal trabalho de Dostoiévski é a semente de tal estilo de escrita, pois é considerado o primeiro livro dentro deste viés.

Este livro é dividido em duas partes; a primeira é uma reflexão de um homem dentro do seu subsolo; a segunda é um relembrar deste homem de alguns acontecimentos dito ridículos de sua parte. Desta forma, o escritor apresenta a primeira parte como um especular acerca de si mesmo, possibilitando ao seu leitor, reconsiderar seus próprios pensamentos e atos, coloca na segunda parte, um reviver em memórias a vida do ‘homem do subsolo’. Dostoiévski apresenta um homem doente, dentro de seu subsolo há anos, muito irritado, inconformado e conformado com seu mundo que o cerca. Ele fala como livres associações, pensamentos fluentes. É desta forma, que este homem consegue se aprofundar nas

práticas corriqueiras, consegue perceber mais detalhadamente o mundo ao seu redor; aliás, tal como as outras duas personagens supracitados desejam realizar.

> O fim dos fins, meus senhores: o melhor é não fazer nada! O melhor é a inércia consciente! Pois bem, viva o subsolo! Embora eu tenha dito realmente que invejo o homem normal até a derradeira gota da minha bílis, não quero ser ele, nas condições em que o vejo. (DOSTOIÉVSKI, 2009, P. 50)

Ai reside uma grande influência de ideia e conceito, bem como, para a pintura em si como matéria moldada. Quando penso nesta cena, imagino um homem sentado em sua cama, resmungando sozinho imerso a um breu total. Penso sempre em uma escuridão que invade seu subsolo e rouba-lhe a própria capacidade de se ver ou de ser visto.

Assim, surge a imagem de um homem, novamente sozinho, mergulhado em uma escuridão profunda, junto somente com suas especulações, ânsias e sentidos aguçados. Desta forma, o fundo preto das minhas telas facilmente se confunde com as descrições de Dostoiévski. A ideia de pintar o fundo negro, que ia surgindo naturalmente em pequenos esboços e desenhos, encontrou em tal texto uma profunda relação. Quando isso se tornou claro para mim, decidi-me aprofundar nesta prática[1].

É certo que mais leituras me inspiraram de maneira direta e indireta, mas estes três aqui apresentados tornam-se notórios pois são singulares entre si na questão fenomenológica existencial; o ser, o objeto e um fenômeno. Quando se toca no tema do homem a pensar sua existência sozinho, um homem que se isola e coloca-se a pensar de maneira aguda sobre seus dias, encontro uma problemática para minhas pinturas.

Assim, deixo demonstrado minha vontade e busca por representar este homem já muito citado, que tramita pelas obras de Sartre, Camus e Dostoiévski. As pinturas tentam desvendar essas imagens, por que não também seus pensamentos, originadas destas leituras.

As cabeças são únicas no quadro, afogadas pela sombra negra total. Umas demonstram pensamentos, o homem buscando uma reflexão mais aprimorada para

[1] Os trabalhos de Francis Bacon também influenciaram muito essa decisão, como será tratado futuramente.

tentar ampliar suas ideias e sensações acerca do mundo. Como é demonstrado na pintura “em vida”. Outros quadros, tentam representar sensações e sentimentos, como é percebido em “Sonho” (Figura: 1).

Fig. 1 – Michael Silva. “Em vida”, 70 x 90 cm. 2014. Óleo s/ tela e “Sonho”, 50 x 70 cm. 2014. Respectivamente.

Estas literaturas e filosofia, extasiam-me, trazendo ideias e pensamentos densos. Estes pensamentos se apresentam de maneira evanescente, como sombras a serem reveladas. No ato de produção, há um desejo de transfigurar tais pensamentos e imagens[2].

2. Influências artísticas visuais

Nesta parte textual, demonstrarei os artistas que me influenciam diretamente. Como dito anteriormente, as influências visuais não são mais potentes que as literárias e filosóficas, elas se igualam em potência de influência. Um desses nomes que citarei oferecem inspiração mais estética do que poética, o outro, influenciara-me tanto poética como conceitualmente.

Vale dizer que geralmente os trabalhos que me tocam são sempre voltados ao tema do trágico. Dentro deste tema, encontra-se facilmente uma grande seleção de artistas, que poderia citar aqui mas para evitar o desvio de foco, citarei apenas os mais relevantes para minha produção.

Gostaria de começar pelo Edvard Munch. Este artista me chama a atenção não apenas em sua poética visual, mas também pelo tema abordado em suas obras.

[2] Está ideia de imagem indistinta e tentativa de torna-la visível será melhor tratado posteriormente.

Ele, com seus traços, pinceladas, cores e objetos imagéticos traz uma questão psicológica e trágica extremamente forte, visto que muitas obras retratam cenas vivenciadas pelo artista. Ao se debruçar na série de pinturas criadas por ele chamada “Friso da vida” percebe-se facilmente o tema abordado por um artista pensador. Munch, vai pensar em três etapas de vida e separar suas pinturas nelas; assim, o artista pintava sobre nascimento, amor e morte. Desta forma este artista aborda uma questão de existência e produz suas pinturas baseado em reflexão vindas de experiências vividas.

Como já demonstrado acima, está questão da reflexão da vida colocada em linguagem artística se torna extremamente cativante para mim. Assim, pensar em Edvard Munch como um artista que me debruço a estudar não é algo irracional, mas sim, é a mais profunda sensatez; se torna inevitável.

Ao se analisar a pintura “Auto retrato (em desespero)” (Figura 2), nota-se o homem ao centro da imagem rodeado por um tipo de quarto. Este ambiente passa uma sensação de desorganização, talvez nem tanto pelas pinceladas soltas e fortes, mas também pela distribuição dos objetos na imagem. O homem com uma postura cansada está como se vestisse um casaco. Para além da imagem, o título do trabalho “Auto retrato (em desespero)” já nos deixa claro que além de ser o próprio ânimo do artista projetado na obra, este estado de espírito também se encontra desconcertante. Pensar nessa ideia suscitada pela pintura e lembrar das literaturas descritas acima, e de se tornar notória a relação existente entre ambas as práticas. O homem na pintura, que é Munch em desespero, sozinho em sua casa, pode facilmente se tornar aquele homem do subsolo, ou também, aquele que Sartre e Camus buscam retratar em seus escritos.

Levando em consideração tais reflexões, a ideia para minha pintura se torna certa e clara; o homem só, com suas experiências, pensamentos, ânsias e sentimentos.

Fig. 2 – Edvard Munch, Auto retrato (em desespero). 130 x 151 cm. 1919. Óleo sobre tela.

A desfiguração causada por Bacon traz à tona questões da subjetividade humana, o artista consegue se transmitir seus conceitos de maneira agressiva em suas pinturas. Assim, segue citação (Figura: 3):

> Para Bacon a pintura não é um meio onde se possa imitar a aparente realidade, mas um acto independente e artificial emergente das necessidades mais íntimas e instintivas do indivíduo, dominadas exclusivamente pela profunda, força bruta da expressão [...] Estes são seus ingredientes, nada mais do que a experiência da existência humana e o substrato inconsciente sobre o qual ela passa. Através da revelação do inconsciente na pintura, a existência insignificante do indivíduo, leva-se à grandiosidade de uma experiência mítica: a uma condição que transforma a infinidade das experiências empíricas na tragédia histórica da humanidade (FICACCI, 2007, p. 16 – 17)

Fig. 3 – Francis Bacon, Estudos da cabeça humana. 1953. 51 x 61 cm. Óleo sobre tela.

Após a citação descrita acima acerca dos trabalhos artísticos de Bacon e, juntamente com a pintura “Estudo da cabeça humana”, pode-se perceber novamente o trama composto entre todas as ideias aqui já citadas. É mais uma vez que o homem se apresenta sozinho e, neste artista em questão, há uma catarse existencial latente de sua pessoa transposta no objeto artístico. O artista beirando o grotesco causa em mim uma perturbação. Quando utilizo as lentes conceituais e de ideias já citadas e me deparo com um tralho como este acima, há em mim uma colisão, um abalo e uma comoção. A pintura se apresenta no auge de sua potencialidade, potência esta de descrever claramente as personagens que já apontei como relevantes para minha problemática.

3. Das teorias na prática artística

Para início de reflexão, é necessário a compreensão acerca da vontade inerte no artista, vontade esta que faz ele caminhar e buscar sempre sua prática de maneira a conquistar sua própria superação.

Torna-se necessário também apontar que estes pensamentos são aplicados com o surgimento do modernismo, pois, é neste momento que o artista com seu estilo entrará em contato com sigo mesmo.

O filosofo Merleau-Ponty apresenta um termo para exemplificar o estado existencial do artista. Este pensador, dá o nome de *espírito selvagem* para aqueles que se dedicam à produção de arte. *Espírito selvagem* é aquele que quer a *práxis* e vai buscando, realizando, fazendo e, neste fazer, vai encontrando-se bem como descobrindo a maneira de fazer. É neste caminho que vai preenchendo-se como sujeito, tornando-se de fato homem que quer e faz.

> O Espírito Selvagem é atividade nascida de uma força – “eu quero”, “eu posso” - e de uma carência ou lacuna que exigem preenchimento significativo. O sentimento do querer-poder e da falta suscita a ação significadora que é, assim, experiência ativa de determinação do indeterminado: o pintor desvenda o invisível, o escritor quebra o silêncio, o pensador interroga o impensado. (CHAUÍ, 2002, p. 153)

Cabe refletir que, o homem não é apenas um corpo orgânico mas este possui suas questões subjetivas. Quando o artista se coloca a produzir, ele deixa

transbordar suas experiências e sentidos de vida, tal como um copo que se enche e deixa a agua escorrer de si.

É relevante compreender que este *espírito selvagem*, necessita resolver estas questões subjetivas produzindo seus objetos artísticos, uma vez que ele não se aquieta e se satisfaz somente com suas especulações.

No início deste trabalho coloquei que as imagens que se formavam em minha mente eram totalmente foscas, sem detalhes, com poucas definições ou sem elas. Partindo disso, afirmei que um dos desejos para a produção consistia justamente em tentar desvendar esta imagem no ato da *práxis* artística. É o *espirito selvagem* que está presente, se inquietando com as influencias demonstradas acima e, para além, tentando resolver as questões que brotam em seu ser.

A cada trabalho em processo há o desejo de resolver aquele enigma, quando finalizado, surge outras novas questões para se tornar visível.

Este desejo presente, é alimentado a cada trabalho realizado. O último tende a superar o seu anterior, tanto estética quanto conceitualmente. Assim, vem a questão. O que faz esses trabalhos estarem em mutação constante, potencializando-se a cada objeto terminado? Por que eles depois de pensados, não são realizados de maneira uniformes?

Cada pintura é uma nova experiência, uma nova relação com o objeto e maneira de execução. A cada trabalho há uma nova descoberta, desvenda-se uma maneira nova de executar alguma técnica.

A esta ideia o filosofo Luige Pareyson dá o nome de *formatividade*. Para ele, e percebo tal pensamento em meus processos criativos, o trabalho vai se formando com o passar do tempo; o segundo trabalho se revela diferentemente do primeiro pois o artista acumulou experiências e a ele é possível se aventurar em sua execução. O artista se coloca a formar algo, e este formar não se limita apenas a uma maneira de realizar, mas sim, ao mesmo tempo inventa o modo de fazer.

Isto acontece pois a arte se diferencia da prática artesanal; ao artista cabe apenas sua regra na execução, ao contrário do artesão que seguirá as formulas corretamente. O artista não se guia por uma estrutura de regras estabelecida de fora pra dentro dos seus trabalhos, não leva em consideração regras de fora de seu

processo; mas ele, cria suas próprias estruturas de produção artística, cria sua própria lei de produção artística.

Quando a obra se revela dentro destes métodos livres de criação, há a possibilidade de êxito do objeto de arte. É nesse permitir-se descobrir novas maneiras que a arte se eleva e se torna singular perante outras e, também, participa neste processo chamado de *formatividade*.

4. Análise de pinturas

A questão da pintura de retrato vem de desenhos como esboços que sempre fiz. O desenho do rosto humano me cativa há tempos, antes mesmo de me deparar com tais problemáticas citadas anteriormente. Outro ponto relevante de se demonstrar é a questão do trágico presente nos meus trabalhos. Se há pouco disse que desenhava muitos retratos, agora digo que estes sempre se apresentavam de maneira infelizes, caóticas, etc. Os esboços ou até mesmos desenhos como resultado final, apresentavam sentimentos de abatimento, desalento, falência entre outros ânimos.

Como já mencionado, o drama sempre me chamou a atenção e, sempre me pareceu mais belo do que a imagem tida como bonita e corriqueira.

É certo que não passei a vida pintando e desenhando retratos, mas, os demais temas também seguiam essa mesma lógica.

Não estranhamente, as imagens que possuíssem o mesmo teor exerce em mim uma maior força de atração que as demais. Posso citar facilmente cenas de filmes de Ingmar Bergman, como exemplo, o “Sétimo selo”. O filme em si possui uma bela apresentação estética do começo ao fim. Não é de se estranhar que o personagem que representava a morte me apanhou rapidamente. Talvez a ausência de identidade encontrada em minhas pinturas, perpassa as influências desta personagem de filme (Figura 4).

Fig. 4 – Fragmento de cena do filme *Sétimo selo*.

Este rosto não possui cabelo, sobrancelhas, barba e nada que lhe traga uma característica objetivada. A característica em questão torna-se a ausência destes. Minhas pinturas também trazem essas imagens de retratos de maneira “limpa”, tal como a morte de Bergman. Entretanto, não posso dizer que meus trabalhos emergiram conscientemente desta imagem, pois percebi tamanha semelhança após ter executado diversos trabalhos desta série (Figura 5).

Importante frisar que esse drama encontrado em meus trabalhos sempre esteve presente. Assim, esse tema é algo estrutural em minha poética e está tão enraizada, que acredito nunca conseguir sair deste tema. Posso demonstrar a seguir duas pinturas, uma realizada no começo de 2015 e outra em 2005; são dez anos de diferença, e perceptivelmente essa diferença salta aos olhos na parte de execução artista; entretanto, o mesmo não pode se dizer do conteúdo trabalhado (Figura 6).

Fig. 5 – Michael Silva. Reflexo, 2013. 80 x 80 cm. Óleo sobre tela.

Fig. 6 – Pintura produzida respectivamente em 2005 e 2015.

Ambas imagens são óleo sobre tela. É perceptível que nas duas existe uma atmosfera tensa. Novamente direi que as temáticas mudaram no intervalo destes dez anos, entretanto, o trágico e o drama sempre estiveram presentes. Em 2005 estava pintando esses retratos e, dez anos depois, perpasso por outras práticas divergentes, voltando a questão do retrato obscuro, sozinho em um breu.

Para além da temática, a técnica e maneira de representação em meus trabalhos foram evoluindo gradativamente, em um processo de *formatividade*. Ao se observar a pintura “reflexo” e se comparar a última imagem de 2015 percebe-se facilmente a evolução do trabalho artístico em questão.

Dentro das normas preestabelecidas por mim, dentro das regras que minhas pinturas pedem, a maneira de execução foi encontrando outras possibilidades, maneiras diferentes de se fazer.

Cabe revelar que todo o processo artístico é naturalmente racional, visto que me programo para começar o trabalho, baseio-me em pesquisas de teorias ou artistas. O momento de começar o trabalho sempre segue um ritual. Inicio com música, vendo imagens que me inspiram, pegando livros e lendo trechos cujo quais me cativam. Entretanto, quando o pincel encosta na superfície da tela, toda a consciência se esvai. O ato de criação não é mais racional, é como se a pintura tomasse conta do processo artístico em si. A pintura em fase de desenvolvimento

pede suas pinceladas, suas camadas. A cada gesto, o trabalho indica onde eu devo colocar a próxima pincelada. Onde necessita mais pigmento, mais cor. Diz quando parar e voltar novamente. Assim, tenho a impressão que corpo e mente neste momento se torna apenas um catalizador da produção artística que, quem realmente controla tal fazer é o próprio objeto de arte.

Este objeto artístico com suas próprias leis vai conduzindo-me a cada etapa e, isto termina ou com um estímulo externo inesperado ou, quando a pintura mesmo cessa, se basta e declara fim (Figura 7).

Quando trabalhei nestas duas pinturas acima, no ano de 2013, eu ainda não utilizava as técnicas de camada. Olhando atentamente, percebe-se que é visível que a pintura está plana, tal como uma única camada de tinta permite. A pintura no geral é lisa e o fundo preto não se mescla bem com a imagem central.

Somente se torna possível esta observação, pois o *espírito selvagem* encontrava-se inquieto perante estes trabalhos. Também, em um processo de *formatividade*, fui percebendo gradativamente que a utilização de camadas de tinta auxiliaria o resultado final. Dentro deste processo citado, perceber que o rosto não estava dentro de um local inerte e totalmente negro, mas sim, parecendo estar colado, como um recortar e colar. Com a prática, uma após a outra, com os resultados finais e conversas com as pinturas no momento de execução, o trabalho final ganhou potência. A imagem resultante final se modificou e ficou mais madura, se formou; para utilizar a ideia de Pareyson (Figura 8).

Fig. 7 – Michael Silva. “Sentidos”, 2013. 80 x 80 cm. Óleo s/ tela e “Sublimação da angústia”, 2013. 70 x 70 cm Óleo s/ tela. Respectivamente.

Fig. 8 – Michael Silva. Não vida, 2014. 80 x 100cm. Óleo s/ tela.

Nesta pintura, finalizada no final de 2014, percebe-se uma maior utilização de composição de tons e cores. Nela, foi utilizada a técnica de camadas. Ao contrário das pinturas “sentidos” e “sublimação da angustia” que são lisas e simples, está já apresenta uma maior volumetria, maior materialidade. É uma pintura que julgo mais potente que as anteriores.

Percebe-se que o preto começa a se relacionar melhor com o rosto. A ideia de alguém imerso à uma escuridão se torna mais clara aqui.

Dentro dos métodos estabelecidos para a execução do trabalho, elegi a pintura em camadas, sendo elas geralmente três. A primeira é uma camadas de tinta sem intervenção e modificação algo, da maneira que sai do tubo e vai para a tela diretamente.

Esta primeira etapa é uma execução mais despojada, funciona como um suporte para futuras pinceladas, assim, é uma pintura mais rudimentar.

A segunda camada, a mais longa em tempo de execução, visa ampliar os detalhes, preencher melhor a composição e definir também os objetos da pintura. Nesta etapa, a tinta recebe um *medium* de óleo em gel, aumentando assim seu brilho e possibilidade de construção de degrade. Também ao se acrescentar esse *medium*, a tinta se torna levemente mais transparente, permitindo uma visão sobreposta entre a primeira camada e a segunda.

A terceira camada é o momento mais delicado, visto que é onde os detalhes são colocados. A tinta é diluída em terebintina e também se acrescenta o medium, não é necessário dizer que a tinta nesta etapa se tornará ainda mais transparente (Figura 10).

É perceptível como a técnica em camadas tornam as pinturas mais potente.

Fig. 9 – Michael Silva. Primeira camada de pintura e pintura finalizada.
Dual, 2015. 100 x 80 cm. Óleo s/ tela.

As cores de tintas mais usadas respectivamente são: amarelo ocre, terra de siena e sépia. Pode-se dizer que estas três são o carro chefe da pintura. Efeitos e detalhes são adicionado com azul prússia e/ou verde esmeralda.

Para finalizar, o cenário e ambiente que procurei criar ao fundo não é mais totalmente preto. Em processo de execução e analisando as pinturas percebi que seria melhor dar uma quebrada nesse breu total. Assim, a utilização do terra de siena junto ao preto no fundo começou a ser usado e, agregou maior valor à imagem final. Arrisco dizer que trouxe mais vida para a pintura em si (Figura 10).

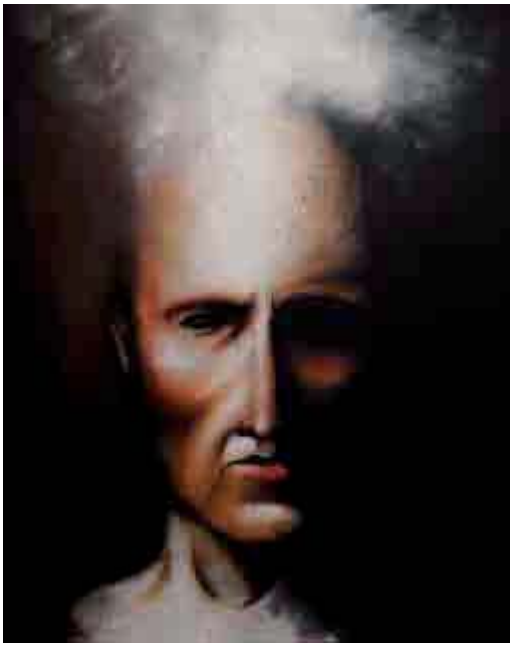


Fig. 10 – Michael Silva. Ser. 2015. 80 x 100 cm. Óleo s/ tela.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna:* Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BISCHOFF, Ulrich. *Munch*. Köln: Taschen, 2011.

CAMUS, Albert. *A queda.* Rio de Janeiro: Record, 1996.

CHAUI, Marilena. *Experiência do Pensamento:* Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DOSTOIÉVSKI, Fióder. *Memórias do Subsolo.* São Paulo: Editora 34, 2009. 147 p.

FICACCI, Luigi. *Francis Bacon:* 1909 – 1992 sob as superfícies das coisas. Colónia: Taschen, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo. Perspectiva, 2007.

PAREYSON, Luigi. *Estética*: teorias da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____ . *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SALLES, Cecília Almeida*. Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Lisboa: Europa-América, 1969.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Michael Jorge da Silva

É mestrando na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, pesquisando processo de criação artística em expressões bidimensionais. Graduou-se em artes plásticas na Universidade Estadual Paulista – UNESP Campus de Bauru em 2010. Artista visual com diversas exposições em museus, galerias e salões de artes.

NARRATIVAS PICTÓRICAS: VELAR/DESVELAR

Lauer Alves Nunes dos Santos
Professor Associado 2, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas
lauer.ufpel@gmail.com

RESUMO
"Construção de narrativas pictóricas: velar / desvelar", foi um projeto de pesquisa desenvolvido entre agosto de 2013 e agosto de 2014 que consistiu na representação pictórica de alguns objetos oriundos do ambiente doméstico, especialmente do banheiro: antigos cabides e saboneteiras. A ideia inicial era explorar o brilho oferecido pela superfície desses objetos para retomar algumas noções e conceitos básicos na prática da pintura. Esse exercício levou-me a realizar a mesma pintura repetidas vezes. Inicialmente, essas pinturas dão a impressão de serem iguais, no entanto, uma observação mais atenta revela as diferenças sutis que existem entre cada pintura, o que requer um olhar mais lento e contemplativo, em oposição à imediaticidade da maioria das imagens no nosso entorno cotidiano.

PALAVRAS CHAVE
Pintura. Repetição. Poética. Objetos. Banheiros.

ABSTRACT
"Constructing pictorial narratives: veiling / unveiling" was a research project developed between July 2013 and June 2014. It started as a pictorial representation of some domestic objects, especially objects from the bathroom: vintage hooks and soap dishes. The idea was to use the shining plain surfaces found in these objects to rescue some basic painting notions and concepts. This exercise guided me into painting the same painting repeatedly. At first, the paintings seemed all the same, however the subtle differences among them unveiled the direction to the next one, which required a different quality in the act of looking at the painting, being it slow and contemplative, instead of the immediacy of the act of looking required by the images that surround us daily.

KEY WORDS
Painting. Repetition. Poetics. Objects. Bathrooms.

Narrativas pictóricas: velar/desvelar foi um projeto de pesquisa desenvolvido entre julho de 2013 e junho de 2014 dentro da definição apontada por Sogabe (2012), no campo de pesquisa em Artes Visuais, como uma pesquisa de caráter prático-teórico na qual "o pesquisador pode ter como objeto de estudo sua própria obra" e "o objetivo torna-se uma contextualização da sua produção dentro do contexto contemporâneo" (SOGABE, 2012).

Assim, a partir dessa perspectiva inicial, o projeto proposto previu o desenvolvimento de um conjunto de pinturas figurativas, consideradas estudos preliminares[1], voltadas a representação de objetos encontrados no espaço doméstico, particularmente em uma dependência da casa: cabides e saboneteiras presentes em banheiros. Ao final de um ano, e decorrido o tempo necessário para a construção desses objetos, algumas considerações podem ser feitas no sentido de me auxiliar a rever retrospectivamente o processo no momento em que me defronto com seu desenvolvimento posterior, que consiste na continuação da produção através de um novo projeto ainda em fase inicial.

A seguir apresento alguns tópicos que contemplam pontos considerados relevantes ao longo desse processo na intenção de elucidar as perspectivas de retomada da pesquisa.

1. Temática

Os objetos pintados foram escolhidos inicialmente de maneira aleatória: tratava-se de encontrar superfícies dotadas de brilho e com poucas cores que servissem de modelo para um exercício de execução meramente técnica – pequenas peças de porcelana branca. No entanto, tal escolha aos poucos foi se revelando dotada de sentidos mais específicos que foram sendo evidenciados por um olhar mais aguçado: de pequenas peças de porcelana branca, a cabides e saboneteiras presentes em nosso entorno no universo particular dos banheiros, essa dependência reservada à intimidade absoluta, à total privacidade e a coisas que beiram até mesmo o escondido e o segredo. Assim, detalhes de banheiros – e, posteriormente, de saunas – substituíram gradativamente os pequenos objetos de porcelana e passaram a se revelar detentores de analogias possíveis para além de suas formas, usos e aparências.

Evidentemente o espaço íntimo do banheiro é capaz de aludir à esfera da intimidade e da sexualidade, assumindo inclusive a função de uma espécie de "repositório social inconsciente" (CAVANAGH, 2010), uma vez que se trata de um

[1] São considerados estudos tendo em vista se tratar de minha retomada na produção de pinturas. Após o mestrado em Artes Visuais – Pintura, na UFRGS (SANTOS, 1997), continuei produzindo múltiplos com adesivos sobre acrílico, mas a prática em pintura havia permanecido suspensa por um período de pouco mais de dez anos.

lugar fértil para associações feitas, inicialmente, através da atribuição de sentidos denotativos às formas – sejam as formas convexas dos cabides, sejam as formas côncavas das saboneteiras – como projeções das anatomias sexuais masculinas e/ou femininas, ou mesmo como dispositivos determinantes das noções de gênero – no caso dos banheiros públicos.

Essa guinada de uma classe de objetos para outra – do universo genérico das peças de porcelana para os objetos específicos de banheiros – foi facilitada tendo em vista os procedimentos e o processo de busca de referências visuais para as pinturas, sempre a partir de registros fotográficos feitos através de dispositivos móveis, como *tablet* e celular. Tal procedimento permitiu a captura de possíveis "modelos" nas mais inusitadas e atípicas situações – seja nos banheiros de diversas casas (uma espécie de "invasão" da privacidade alheia), seja em banheiros públicos ou para usos compartilhados (que podem trazer consigo até mesmo as marcas de uma sexualidade transgressora, reprimida ou indefinida).

Além disso há uma peculiaridade que também deve ser considerada e diz respeito à materialidade desses objetos. Tratam-se de superfícies lisas e refletivas, assépticas em certa medida, e que apontam uma direção oposta àquela que seria de se esperar de uma sexualidade carnal, visceral e orgânica. Ao contrário, parecem tratar de uma sexualidade de autômatos, destituída de qualquer alma ou resquício de humanismo. Uma sexualidade estéril e de tonalidades quase hospitalares – os brancos, esverdeados e rosados presentes em peças de porcelana datadas, em sua maioria, das décadas de 1950-70.

Por outro lado, além dessas imagens que podem ser consideradas como pertencentes a um espaço "além da intimidade"[2], também foram realizados estudos voltados à representação de outra classe de objetos, relacionados justamente ao estabelecimento dos limites entre o espaço privado e o espaço público: detalhes de portas e maçanetas. Ou seja, esta segunda classe de objetos corresponde precisamente aos dispositivos que, em geral, estabelecem a fronteira entre o espaço público – a área social da casa, a rua etc. – e aquele "além da intimidade".

---

[2] Todas as alusões de Bachelard (1993) relativas à intimidade em "A poética do espaço", referem-se ao espaço do quarto ou aos diversos "cantos" que possam ser ocupados e corresponder a espaços simbólicos nos quais o indivíduo possa se projetar e sentir-se pertencente e seguro, mas sem quaisquer alusões ao espaço do banheiro. Daí a consideração deste como um espaço "além da intimidade".

Outra consideração pertinente no que diz respeito ao tema escolhido refere-se a uma analogia possível entre a temática adotada e um gênero tradicional da história da pintura, a natureza morta, entendida neste caso como "a representação de objetos inanimados" (SCHNEIDER, 1999). Ao longo da história da pintura, o desenvolvimento desse gênero aponta para uma gama considerável de objetos representados e, inclusive, muitas naturezas mortas buscam efeitos *tromp l'oeil* que também está presente nestas pinturas.

Dessa maneira é possível se entrever que os temas tratados no conjunto das quatorze pinturas feitas durante o período da pesquisa transitaram entre a representação dos "limites" e os "espaços além da intimidade", figurativizados na representação das portas e maçanetas ou cabides e saboneteiras, respectivamente. Além disso, tais temas transitam entre representações que podem ser consideradas muito tradicionais – a natureza morta e a pintura à óleo – e outras menos convencionais – os objetos de banheiro[3] e o uso de imagens digitais – e é justamente no cerne dessas relações e diálogos que vem sendo tecida a busca continua por uma poética particular.

2. Procedimentos

Conforme foi afirmado no tópico anterior, a definição dos temas se deu de maneira relativamente aleatória e à medida em que escolhia alguns objetos para exercícios técnicos de pintura. Ora, de fato houve inicialmente uma intenção explícita de trabalhar a pintura em função de sua tradição e do resgate das qualidades oferecidas por esse meio lento de produção da visualidade em oposição a um contexto caracterizado pelo acúmulo cada vez mais rápido e instantâneo de imagens.

De qualquer maneira, a indicação dessas diferenças não anula as relações possíveis entre a produção frenética de imagens tecnológicas e a produção lenta da imagem pictórica. Pelo contrário, o diálogo tecido por essa relação auxiliou justamente à criação de condições para a produção numa relação de "cooperação" possível entre ambas (GIANNOTTI, 2009: 74). O uso de fotos é constante e não se

[3] A esse propósito, acontece no Musée Marmottan Monet, de 12 de fevereiro a 5 de julho de 2015 a exposição *La toilette: naissance de l'intime* que, segundo os organizadores "é a primeira vez que um objeto, único e essencial, é apresentado sob a forma de exposição".

restringe à apreensão de modelos, a partir dos quais são realizadas as pinturas. Serve também de apoio para a execução e acompanhamento do desenvolvimento de cada pintura, passo a passo, quase como uma extensão do olho para comparação das sutis diferenças entre as distintas pinturas em seus distintos momentos, uma vez que, de fato, “as novas tecnologias interferem na nossa maneira de ver e interpretar o mundo” (GIANNOTTI, 2009: 78), conforme se observa na figura 1.

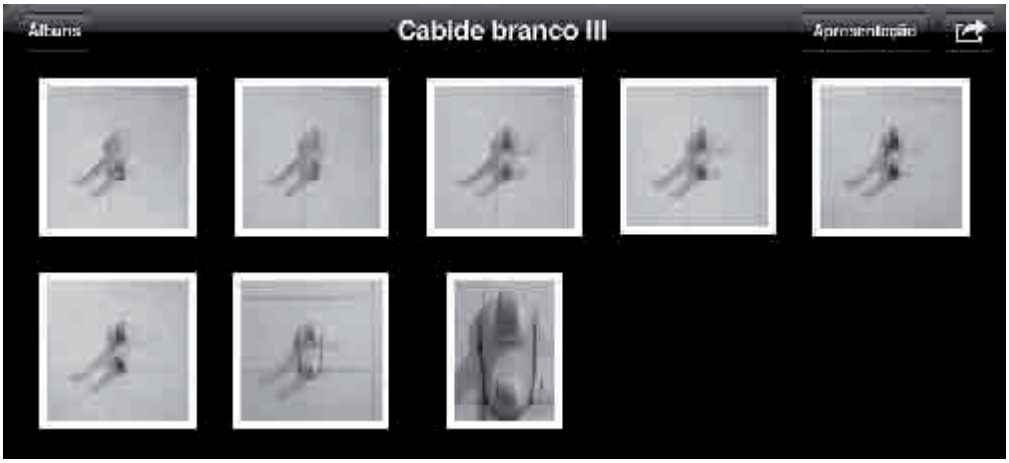


Fig. 1 Registros das etapas da pintura para acompanhamento do processo com fotografias de celular (iPhone 4S) e *tablet* (iPad).

A primeira etapa na execução das pinturas caracterizou-se pela busca dos recursos técnicos mais adequados aos resultados pretendidos: a representação figurativa e realista de objetos inusitados. Realizei exercícios utilizando guache e tinta acrílica, que não apresentaram resultados satisfatórios, o que me levou a optar pela técnica de sucessivas camadas (veladuras) com tinta à óleo (inicialmente alguns estudos sobre papel, seguidos por tela de algodão e linho), uma técnica mais demorada e tradicional, mas que oferecia uma vasta gama de sutilezas cromáticas decorrentes da sobreposição das diversas camadas de cor. Pouco a pouco também foram sendo estabelecidos formato e tamanho padrão: telas de 40 x 40cm que permitiram, gradativamente, a representação dos objetos em verdadeira grandeza e, dessa forma, instauraram uma relação nestas pinturas com o efeito *tromp l’loeil*.

Do total das quatorze telas pintadas, nove referem-se a objetos de banheiro: três saboneteiras e seis cabides, todos de porcelana em cores variadas – branca (quatro cabides), preta (três, duas saboneteiras e um cabide) e rosa (duas, uma

saboneteira e um cabide); outras quatro referem-se à portas e maçanetas; e uma, híbrida, que consiste num cabide de madeira numa porta. Do conjunto das pinturas dos cabides, um em especial merece destaque, pois foi a partir dele que se entreviram as perspectivas de continuidade para a produção. Trata-se de um cabide de porcelana branco, sobre uma parede de azulejos brancos, com marcas de sujeira e desgaste do tempo, que foi pintado mais de uma vez – três pinturas coloridas e uma em gradações de cinza – com a intenção clara e explicita de copiar a própria pintura (figuras 1, 2 e 3).

Fig. 2 Cabide branco, fotografia feita com celular (iPhone 4S).

Fig. 3 *Cabide branco PB*, óleo sobre tela em gradações de cinza, 40 x 40cm, 2014.

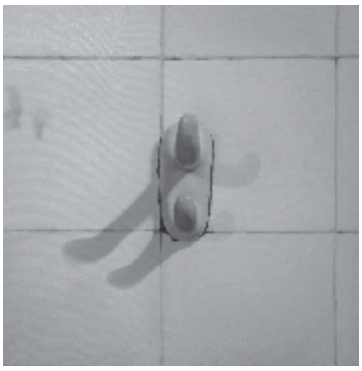


Fig. 4 *Cabide branco I*, óleo sobre tela em gradações coloridas, 40 x 40cm, 2013.

A ideia da repetição dessas pinturas surgiu como decorrência natural do próprio exercício que me propus e os desafios impostos pela situação instaurada. Ao testar diferentes procedimentos técnicos e com uso de distintos meios, acabei por me deparar com algo que parecia confrontar essas diferenças – as cópias e repetições, fossem elas oriundas das fotografias, fossem oriundas da própria pintura na testagem dos diferentes materiais e técnicas que, em última instância, acabavam por apontar e confirmar sua condição de única. Ficou claro que, mesmo no ato de repetir uma mesma pintura, estava sempre e a cada vez diante de uma única pintura que, em sua gênese, é radicalmente diferente da cópia de uma fotografia, muito embora, por seu turno, ambas sejam sempre a mesma imagem.

Ora, na fotografia, por sua própria natureza, cada cópia é apenas mais uma impressão da mesma imagem, com variações limitadas ao formato e/ou material, quando for o caso – mas trata-se sempre de um “mesmo” objeto. Assim, pode-se ter sempre um conjunto idêntico de cópias, caso se opte por uma mesma dimensão e tipo de impressão. Na pintura, ao contrário, mesmo que se busque repetir fielmente determinada imagem, cada pintura será sempre única e apresentará variações mínimas que permitirão que se distinga uma da outra. Alguns artistas já têm trabalhado nessa perspectiva e será nessa direção, e a partir da expectativa de um diálogo e do reconhecimento de relações sintagmáticas, que pretendo trazer algumas reflexões sobre seus trabalhos, na intenção de encontrar conceitos e definições capazes de me auxiliar a tomar decisões pertinentes a minha própria produção.

3. Busca por diálogos.

Sem querer enveredar por uma história da cópia e da repetição, apontarei alguns artistas que escolhi, num espectro temporal relativamente curto, e que têm lançado mão desses componentes nas suas produções.

Inicialmente gostaria de mencionar um artista que utilizou a repetição de uma mesma imagem ainda que com finalidades distintas. Claude Monet fez uso desse procedimento – uma série de mais de trinta pinturas da catedral de Rouen – justamente para apontar as diferenças do próprio objeto, decorrentes da luminosidade em distintos horários e momentos do dia. Trata-se da repetição de um mesmo modelo, com pequenas variações de enquadramento e uma gradual e significativa alteração cromática, responsável pela indicação dos distintos graus de luminosidade. Tal repetição acaba por marcar, inclusive, uma dada temporalidade que é figurativizada pela diferença da intensidade luminosa reveladora dos distintos momentos. A temporalidade, como se verá, tem sido uma característica presente na obra de outros artistas que trabalham com a repetição – mesmo que essa relação não seja, em princípio, algo almejado ou intencional.

Outro caso emblemático de repetição da imagem está presente na Pop Art, principalmente através das serigrafias de Andy Warhol que, neste caso, apontam para o desgaste que a imagem submetida aos *mass media* sofre. Embora Warhol utilize a técnica serigráfica, sua ambição pela pintura como uma “arte maior” está presente em muitas obras na medida em que o artista inclui elementos pictóricos a partir de uma perspectiva irônica ao expressionismo abstrato, que antecede a Pop nos Estados Unidos e exerce influência na obra de artistas precursores deste movimento, como Robert Rauschenberg e Jasper Johns. No entanto, a repetição em Warhol está relacionada a serialidade da produção massiva e seus procedimentos vão ao encontro e mimetizam, algumas vezes, as técnicas industriais empregadas na fabricação dos próprios objetos. As caixas de Brillo Box de Warhol são praticamente idênticas às caixas do produto Brillo Box (DANTO, 2006). Em oposição ao Expressionismo Abstrato, a atuação dos artistas da Pop, como Warhol, não hesita mesmo em copiar imagens lançando mão dos mesmos meios, para produzir uma arte intencionalmente alinhada aos processos de comunicação.

Mesmo dentro de um contexto em que as imagens são muitas vezes transpostas diretamente do real para “parecerem” reais a partir de recursos mecânicos – fotografia, serigrafia, colagem – Robert Rauschenberg colocou em

cheque a noção de originalidade e unicidade da obra de arte aludindo justamente ao oposto, ou seja, ao cerne do Expressionismo Abstrato. *Factum I* e *Factum II* são duas pinturas praticamente idênticas, ambas com traços característicos dos procedimentos do artista – assemblagem e gestualidade – e que possuem a mesma estruturação, os mesmos elementos tipográficos e colagens e pretendem a mesma gestualidade, obviamente impossível. Um olhar desatento é capaz de confundir as duas pinturas, mas o olhar mais acurado revela as sutis diferenças e particularidades. Robert Hughes, ao afirmar a importância de Rauschenberg como um dos maiores artistas americanos, afirma que estas pinturas se tratam de "uma grande obra de arte conceitual, cuja precisão nunca foi igualada e muito menos ultrapassada" (HUGHES, 2006). Trata-se de um artista que, ao executar duas obras iguais, coloca em cheque a noção de originalidade, mas não necessariamente a de autenticidade e, para tanto, propõe um olhar mais demorado sobre obras que ainda repousam, de certa maneira, sobre o Expressionismo Abstrato e sua noção de subjetividade e espontaneidade.

Peter Dreher (DREHER, 2014) é um artista da Alemanha que talvez tenha levado essa proposição – da repetição e execução de obras iguais – ao extremo. Também oriundo de um contexto fortemente marcado pelo Expressionismo (foi aluno de Heckel e colega de Baselitz e Lüpertz), iniciou em 1974 uma série hoje composta por milhares de pinturas que, ao longo do tempo, parecem absolutamente idênticas: *Tag um Tag guter Tag*. De acordo com Dreher, a série teve início como uma forma de resistência pessoal ao Expressionismo: "nada de símbolos, expressões ou coisas semelhantes" (DREHER, 2014: 146). Dessa negação inicial Dreher partiu em direção a representação do que efetivamente estava diante de seus olhos, de maneira análoga a um cientista que observa certos fenômenos ópticos e "cria certas condições sem saber que curso suas experiências tomarão" (DREHER, 2014: 146). Sua série consiste na representação de um copo vazio, transparente, em tamanho real, simetricamente situado no centro da tela, sobre um fundo branco e com uso muito reduzido de cores (Figura 5). Para o artista, muitos dos problemas e revelações de seu trabalho foram se processando ao longo do tempo, e estão relacionados principalmente aos problemas da percepção e da construção da imagem e seu entorno na pintura.

Bauermeister (2014: 148) compara o trabalho de Dreher a uma espécie de diário que acompanha o artista há quarenta anos e corresponde a uma parte de sua

vida. Mesmo na “uníssona calma” (BAUERMEISTER, 2014: 148) das imagens de um copo de vidro repetido, nenhuma repetição é sempre a mesma e cada imagem tampouco possui a mesma solidez. Sua aparente redução – de cores e elementos – atrai a atenção assim como seu título, que incita uma atitude contemplativa que evoca o budismo chinês – todos os dias são um bom dia.

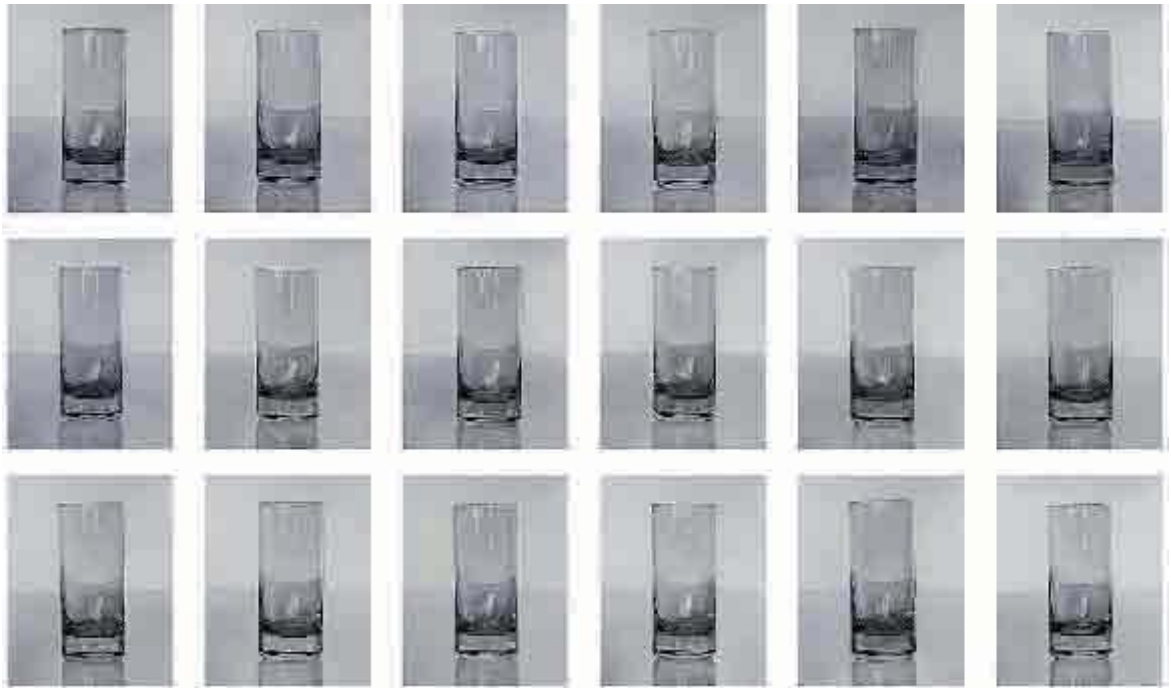


Fig. 5. Peter Dreher, *Tag um Tag guter Tag* (DREHER, 2008)

A repetição na obra de Dreher se impõe com uma força e determinação capaz de ofuscar a busca desenfreada pela originalidade e novidade tão presentes na produção artística do ocidente, sendo passível mesmo de propor a quebra de alguns paradigmas que têm norteado a produção e o reconhecimento da arte. Muito embora alguns movimentos e autores já tenham acenado nessa direção, sua posição radical me parece abrir perspectivas para, a partir desse ponto, passar a pensar a produção e fruição de arte – ou, pelo menos, identificar uma posição a partir da qual consigo situar minhas escolhas.

4. Desdobramentos

Como pôde ser percebido, a retomada de minha produção em pintura teve início de uma forma bastante descompromissada e, ao longo desse percurso inicial,

algumas questões foram ganhando destaque e passaram a delinear os contornos para uma pesquisa mais focada. Nesse sentido, há elementos que começam a se sobrepor a outros, de maneira que é possível definir alguns “problemas” de pesquisa com um pouco mais de precisão.

A busca por diálogos com artistas que já tenham trilhado uma trajetória mais completa foi um dos componentes que se mostrou eficaz ao revelar como a ideia de cópia e repetição na produção artística poderá ser alavancada, definindo dessa maneira um rumo para uma nova etapa. O novo projeto que está sendo iniciado e sucede o já desenvolvido denomina-se, precisamente, “Construção de narrativas pictóricas: cópia e repetição”. Evidentemente outros artistas e autores que trabalham nesse viés serão aproximados como, por exemplo, Roman Opalka, On Kawara e, inclusive, os artistas chineses copistas de Dafen (BELOTTI, 2013) além, evidentemente, de uma prática mais focada na repetição de pinturas “idênticas”.

Finalmente, cabe uma consideração final sobre o sentido mais geral e institucional da pesquisa. Apesar das tentativas acadêmicas, os projetos em poéticas visuais talvez ainda sejam percebidos de maneira “tímida” no ambiente da Universidade, provavelmente por sua natureza, de orientação predominantemente individual – uma vez que a própria produção, em muitos casos, parte dessa prerrogativa. Os diálogos e problematizações talvez se deem num momento subsequente ao processo criativo, ao invés de concomitante. Por outro lado, trata-se de uma formalização necessária para legitimar uma atividade produtivo-criativa no âmbito da pesquisa institucional e que tem em vista, além da garantia do tempo necessário dispendido para a criação artística, o reconhecimento desta forma de produção do conhecimento frente outras áreas do saber.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 1ª edição, 5ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BELOTTI, Jacqueline. Os pintores de Dafen: a ilusão de autenticidade como fantasia compartilhada entre oriente e ocidente. In ANPAP, 22º Encontro Nacional, 2013, Belém, Ecossistemas Estéticos, p. 3822-3837, disponível em
< http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/10/Jaqueline%20Belotti.pdf>

CAVANAGH, Sheila L. *Queering bathrooms: gender, sexuality, and the hygienic imagination*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DREHER, Peter; BAUERMEISTER, Volker; HÜBL, Michael; NEUENDORFF, Irene von. *Peter Dreher*. D-Freiburg: Verlag Galerie Albert Baumgarten, 2014.
DREHER, Peter. *Tag um Tag guter Tag*. Freiburg i.Br: Ausgabe modo Verlag, 2008.
HUGHES, Robert. *Spirit of the age*. Disponível em
< http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jan/26/art1>
GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Claridade, 2009.
SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas mortas – a pintura de naturezas mortas nos primórdios da idade moderna*. Lisboa: Tashen, 1999.
SANTOS, Lauer Alves Nunes dos. *Enunciados verbais no espaço da representação pictórica*. Porto Alegre, 1997: Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em < http://hdl.handle.net/10183/36748>
SOGABE, Milton. Arte e pesquisa na academia, in *Revista da UFCeará* (no prelo). Artigo fornecido pelo autor por ocasião de sua visita ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado em Artes Visuais – do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas em 19 de setembro de 2012.
VIGARELLO, Georges. LANEYRIE-DAGAN, Nadeije. *La toilette – naissance de l'intime*. Paris: Musée Marmottan Monet – Dossier de Presse. Disponível em < http://www.marmottan.fr/upload/files/DP_La-toilette-naissance-de-l-intime.pdf>
ZAMBONI, Silvio. *Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 4ª ed. revista. Campinas/SP: Autores Associados, 2012.

Lauer Alves Nunes dos Santos
Bacharel em Pintura pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL); Mestre em Artes Visuais – Poéticas Visuais: Pintura, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Professor Associado 2 junto ao Centro de Artes da UFPEL, Diretor Adjunto do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (UFPEL), pesquisador colaborador junto ao CPS (Centro de Pesquisas Sociossemióticas: PUCSP-FFLCH-CNRS).

ARTÍFICE OU ARTISTA ARTESÃO: OS OFÍCIOS E TREINAMENTO TRADICIONAL NA PINTURA TIBETANA

Vinicius de Assis
Instituto de Artes UNESP – SP - deassis.vinicius@gmail.com

RESUMO
O seguinte artigo é o relatório do estudo de campo que faz parte do cronograma da dissertação de mestrado, *Thangka A Pintura Sagrada Tibetana: Tradição, História e Método*. Nele são apresentados o treinamento e os ofícios aprendidos e experimentados num período de sessenta dias (oito semanas) de vivência com o pintor tradicional e artista contemporâneo Karma Sichoe em seu estúdio em Dharamsala Índia, entre março e abril de 2015.

PALAVRAS CHAVE
Ofício.Pintura.Processo.Tibete.Tradicional.

ABSTRACT
The following paper is a report of field research that is part of the master's schedule thesis of *Thangka The Sacred Tibetan Painting: Tradition, History and Method*. It presents the training and crafts learned and experienced over a period of sixty days (eight weeks) of experience with traditional painter and contemporary artist Karma Sichoe in his studio in Dharamsala, India
between March and April 2015.

KEYWORDS
Craft. Painting. Process.Tibet.Traditional

1 Prefácio

Em 2013 fiz uma viagem com a artista Tiffani Gyatso até a Índia e Nepal para estudar arte budista tibetana, nessa viagem fui apresentado e houve um workshop com pintor tradicional e contemporâneo Karma Sichoe. Após esse período da viagem com Tiffani, eu e meus amigos (Coletivo RAGA[1]) conversamos com Karma e decidimos ficar mais trinta dias numa vivência com ele. Procedimentos artesanais e artísticos foram explicados e experimentados[2]

Após essa residência, retornei ao Brasil com a confiança e certeza de que era sobre a pintura tradicional tibetana, *thangka* que desejava me dedicar. E que se

[1] . O Coletivo RAGA é formado pelos artistas visuais Felipe Ikehara, Rafael de Assis e Vinicius de Assis. Seus integrantes partilham o estudo de referências em arte tradicional de diversos povos com a mistura de suas peculiaridades, paridades estéticas e conceitos.
[2] No artigo *“ 30 dias em Dharamsala: Residência com um pintor tibetano”* 2014

houvesse a disposição de retornar à academia seria com esse interesse em mente, estudar essa arte tradicional a qual tive o privilégio de ter acesso, ver pinturas, visitar ateliês, conhecer os procedimentos, pintores, além de ser uma tradição viva, ainda existente. Tive esse vislumbre. Isso me deu confiança para saber que era esse assunto que desejava me engajar (além do incentivo da rara existência de estudos em português sobre o assunto). Assim, em 2014 ingresso no mestrado já com a intenção da pesquisa em pintura tibetana. No momento de compor o cronograma e programa de estudos, incluo uma viagem para a Índia como pesquisa de campo, para mais uma vivência com Karma, desta vez de sessenta dias em 2015. Agora a viagem era pensada como parte da dissertação de mestrado (capítulo sobre métodos e procedimentos.) Compreendendo nesse caso que Sichoe era a minha fonte primária no assunto.

2 Introdução

Um dos aspectos da arte tradicional é a relação professor e aluno. Como se dá o aprendizado dos ofícios, do artesanal, de como produzir as ferramentas, preparar a tinta, fazer a tela, todo o procedimento para que a pintura aconteça, se materialize. Esse criar condições para que a matéria seja plasmada e o fazer na relação professor aluno é a maneira tradicional de aprender um ofício. Até mesmo fatos corriqueiros como comprar pigmentos, limpar pincéis, moer minérios, preparar colas e costurar são lições importantes que se aprende observando o professor. Sabendo disso, era imprescindível que houvesse um estudo de campo. Isso possibilitaria uma experiência direta com uma fonte, havendo essa possibilidade com Sichoe.

Busquei as condições *in loco* para que fosse possível o acesso ao conhecimento oral, o dia a dia, a conversa, o observar e a repetição. Aprender vendo Sichoe fazer e repetindo para que ele pudesse corrigir, era uma experiência que envolvia uma grande confidência e dedicação mútua, entre o professor e aluno. “O professor de um lado deve ser paciente e generoso ao ensinar e transmitir o que sabe e o aluno do outro, deve ser perseverante e humilde em sua prática” dizia Sichoe. Dessa maneira, esse sutil aprendizado dos ofícios se revelou totalmente pertinente como fonte primária para o capítulo sobre o métodos e procedimentos da thangka.

Sobre o artista: Karma Sichoe (fig.01), 41 anos, é um pintor tradicional e artista contemporâneo. Órfão e refugiado, Karma foi criado e educado no TCV (Tibetan Children's Village School) em Dharamsala. Ele recebeu seu treinamento formal em pintura *thangka* no Centro Tibetano de Artes e Ofícios em Dharamsala (hoje Instituto Norbulingka) sob a orientação do renomado mestre pintor Ridzin Paljor, que foi um dos principais pintores da corte Potala no Tibete e no exílio continuou trabalhando diretamente para Sua Santidade o Dalai Lama. Depois de se formar em 1993, Karma tem trabalhado principalmente como um artista independente em encomendas particulares, mosteiros, escolas e dedica grande parte de seu tempo e energia para diversas atividades políticas dentro da comunidade tibetana no exílio, bem como para o estudo da diversidade de estilos da pintura *Thangka* e formas de arte.

Fig 01 - Retrato do professor e pintor Karma Sichoe abril 2015
Fonte: Arquivo pessoal

3 Estudo de Campo - Proposta de vivência

O contato com Karma Sichoe para o estudo de campo começou em 2014. Através de e-mails expliquei sobre o que pretendia com a viagem e a ideia de vivência, alugar um espaço para morar temporariamente e ter aulas. Ao chegar em Dharamsala na data combinada, acabei alugando o estúdio do Karma e morei lá. Ao longo dos dias sugeri como a vivência poderia ocorrer ao longo das semanas, ele deu opiniões e aceitou algumas propostas. Por fim ficou decidido que durante as semanas seguintes agiríamos em duas frentes: a do treinamento (desenho, iconometria[3] e uso do pincel) e os ofícios (fazer carvão, nanquim, manufaturar um pincel e produção da tela/ thangka) ou seja, todo o artesanal e procedimento até o início da pintura. Para legitimar a experiência como fonte do estudo, todos os processos foram fotografados, filmados, anotados e materiais manufaturados.

Fig 02 - Estúdio de Karma Sichoe, Gamru Village, Dharamsala, Himachal Pradesh India 2015
Fonte: Arquivo pessoal

[3] É um exigente sistema de medição (*tsomo*) destinado a garantir que toda a composição seja desenhada em proporção adequada. Tais cálculos, medidas e formas tem uma razão de ser. Cada deidade possui medidas geométricas exatas, estudadas e descritas em antigos textos. Essas medidas são baseadas por exemplo, na astrologia, no corpo humano, na natureza e em outros cálculos secretos.

4 Treinamento

> O artista poderia ser um mestre realizado, treinado nos textos e nas linhagens orais de sua tradição, sua visão aperfeiçoada por meio da realização meditativa, sua mão refinada pela prática de uma longa aprendizagem [...] frequentemente, o artista era uma pessoa leiga, treinada em regras e estilos de representação, que havia trabalhado por muitos anos sob a supervisão direta de um artista mestre. (TULKU, 2002, p. 23)

Sendo uma arte tradicional, a pintura budista tibetana é um ofício que exige um intenso treinamento. Este costuma levar anos, onde o desenho será refinado por exaustivas repetições, cânones e proporções sagradas assimiladas, a habilidade da pintura esmerada e os ofícios transmitidos, como a preparação das tintas e a tela em rolo. No Tibete [4]o treinamento começava desde a infância, isso de acordo com Karma era o que favorecia as condições para a existência dos mestres. Estes eram assim considerados não somente como artistas de grande técnica, mas como pintores que além da habilidade pictórica, possuíam o conhecimento dos textos sagrados (sutras e tantras) visualização meditativa e domínio na simbologia tradicional e sagrada.

Atualmente o treinamento formal leva de três a seis anos[5]. Nos primeiros anos o aluno pratica somente o desenho. O primeiro ano de treinamento começa com a repetição laboriosa de elementos da natureza, como folhas, flores, rochas, nuvens, água e o fogo, além de animais, objetos ritualísticos e mobiliários. É no treino desses elementos básicos que já reside o traço, a fluidez, composição e harmonia que serão exigidas posteriormente nas composições e desenhos mais complexos. A sutileza das formas, a interdependência das curvas[6] e percepção do espaço negativo nas figuras já é trabalhada desde o início. Somente nos anos posteriores são introduzidas as iconometrias, (medidas e proporções sagradas das deidades) produção da tela em rolo e técnicas de pintura. Existe a exigência da maestria sobre cada etapa do processo, essa é uma das garantias de que a obra de arte, objeto ou utensílio[7] estará feito de maneira adequada para o seu uso, seu

[4] Antes da invasão chinesa em 1959 (POWERS 2007 p. 200)
[5] É a média de acordo com as escolas visitadas entre março e abril de 2015: Tsering Art School no Shechen Monastery (Kathmandu – Nepal) Norbukingka Institute (Dharamsala - Índia) e o ITTA, Institute of Tibetan Thangka Art (Dharamsala – Índia)
[6] "As curvas devem ser interdependentes, onde linhas e camadas de níveis se repetem, sendo posteriormente sombreadas e realçadas suas características tridimensionais. (ASSIS. 2004. P. 9)
[7] Utensílio aqui deve ser compreendido como possuindo duas finalidades: o seu uso prático como objeto humano e seu uso intelectual como potencialidade simbólica, como lembrete da doutrina

propósito. A transmissão não treina somente a habilidade manual do artista, mas também sua mente, já que sua conduta será imprescindível para a manufatura da arte sagrada.

4.1 Treino conciso

Com as poucas semanas, Karma recomendou o foco no treino da cabeça, mãos e corpo do buda, pontos vitais na composição. Sugeri a repetição de dez vezes para cada e Karma concordou e pediu que fosse feito o delineamento em nanquim em todos os desenhos, junto com o treino dos exercícios para pincel. Isso durou três semanas.

4.2 Cabeça do Buda

Inicialmente estabeleci a meta inicial de desenhar a cabeça do buda dez vezes, o que Karma concordou. Houve o treino de compor várias vezes a grade canônica, desenhar e me acostumar com as formas a serem apreendidas, como o formato do rosto, orelhas, linhas, curvas que por vezes são demarcadas pelas linhas das medidas, outras vezes não (fig. 03). Outro ponto a observar são os espaços negativos criados que cooperam e permitem (se compreendidos adequadamente) para o equilíbrio e harmonia simétrica da perfeita serenidade meditativa da iluminação.

sagrada. Uma ligação entre a vida cotidiana (uso prático) e a única coisa necessária (o simbólico, sagrado e transcendente).

Fig 03. Iconometria cabeça do Buda. Nanquim 2015
Fonte: Arquivo pessoal

4.3 Exercícios para pincel

O delineamento ou contorno do pincel é uma das maneiras de acabamento da thangka. Seguido do desenho e pintura, o contorno é uma parte importante que exige muitos anos de prática. Lapidar o delineamento preciso e afiado, o domínio sobre pressão do pincel e a alternância entre a linha fina e grossa em pontos certeiros pode corroborar consideravelmente para a sensação de leveza, graciosidade e equilíbrio na pintura. Para evocar e simbolizar a beatitude e graça dos estados sublimes da mente, o artista deve estar concentrado e inspirado. Com Karma aprendi que o completo domínio do pincel não está na execução rápida e fluida da linha (como pensava), mas sim em exibir o controle lentamente. Assim, os exercícios eram o treino de três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo. Repetidas vezes de maneira concêntrica e contínua, num só movimento e lentamente. Esses primordiais e simples exercícios ajudam no controle da pressão do pincel, a quantidade de tinta, na maestria do pincel em diversas direções[8], na percepção do espaço negativo e no trabalho da paciência e domínio sobre a

[8] Da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo, de baixo para cima e as diagonais.

ansiedade e raiva.[9] Os exercícios eram executados com atenção especial a respiração, o traço deve fluir junto com o fôlego, não se deve prender a respiração, esta sempre deve ser contínua, calma e lenta.

4.4 Mãos e corpo do Buda

A posição das mãos é um aspecto muito importante e seu significado distinto na simbologia da pintura tibetana deriva da ciência dos mudras[10]. A posição exata das mãos faz referência direta a ensinamentos do Buda, práticas de meditação e a sutis significados que só podem ser assimilados através de uma iniciação por um mestre qualificado e prática meditativa. O corpo do buda possui sua importância fundamental como símbolo e arquétipo. É protótipo e alicerce do estado iluminado, o que se repetirá em deidades, bodhisattvas e mestres. Assim, seu treino e compreensão é imprescindível. O treino básico começa com a assimilação das medidas (cânone) e desenho do corpo nu do buda para noção do volume e proporção adequada para a pintura. Posteriormente adiciona-se a indumentária e objetos sobre o corpo.

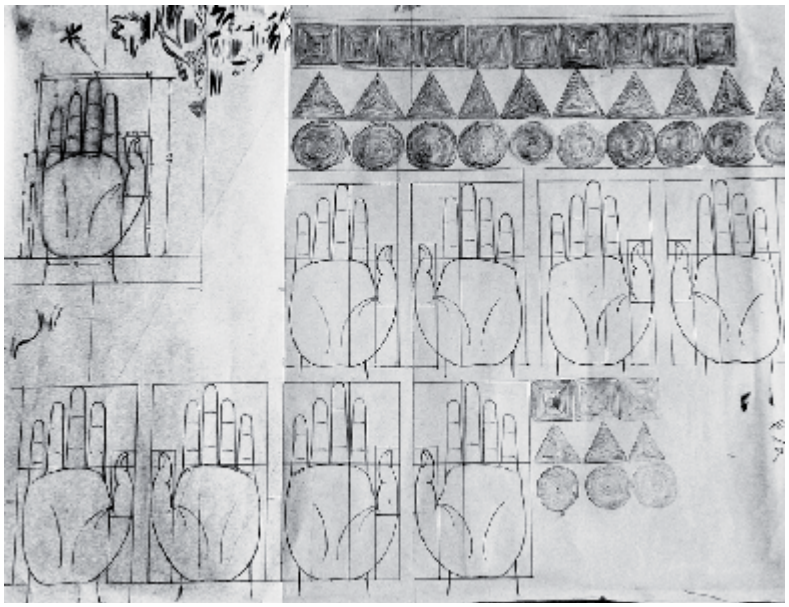


Fig 04. Iconometria mãos e exercícios de traço. Nanquim 2015
Fonte: Arquivo pessoal

[9] "(...) sobre motivação e a intenção do artista que se dedica ao tradicional e ao sagrado. Para esse artista, devem ser claras as intenções ao pretender seguir os rigorosos e complexos cânones da tradição tibetana. Pois o incentivo inspirador reside no respeito, confiança e admiração com o conhecimento que será retratado, no caso o Dharma, a doutrina do Buda. (ASSIS. 2014. P. 03)

[10] Gestos das mãos, (Sânscrito. *Mudrā*) literalmente "selo". Herança hindu presente no budismo. No Vajrayana é utilizado junto com mantras em rituais e nas pinturas como iconografia de ensinamentos, práticas de meditação, deidades e estados da mente.

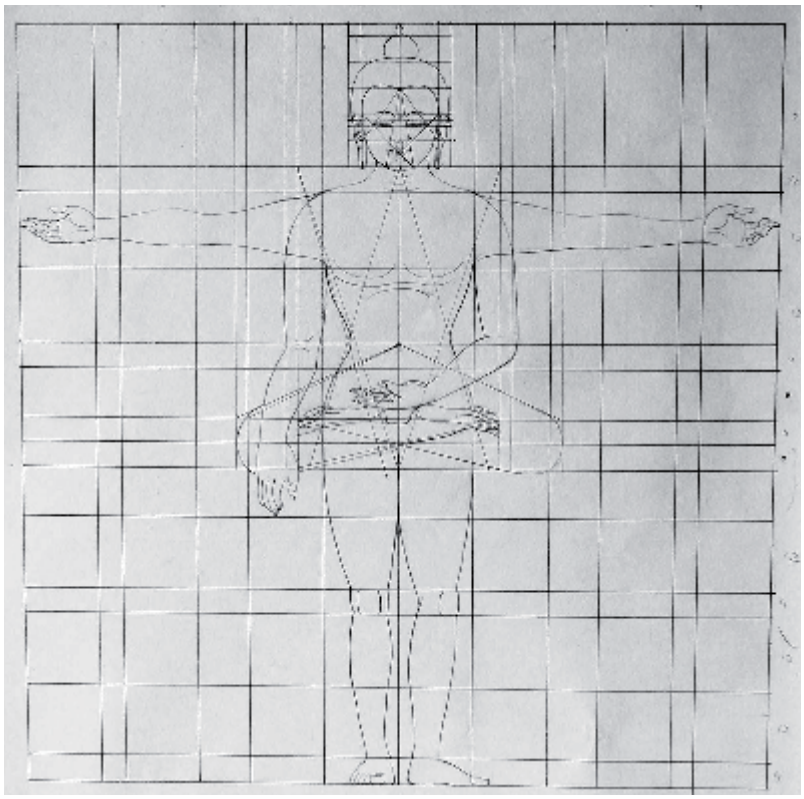


Fig. 05 Iconometria, corpo do Buda, de pé e sentado. Nanquim 2015
Fonte: Arquivo pessoal

5 Ofícios

> Artista que não seja bom artesão, não que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão. (ANDRADE. 1938. p. 33)

A relação com as ferramentas e matéria prima num contexto tradicional é imprescindível ao artesão. Muitas vezes antes mesmo de começar a pintura, o artista deve ter o conhecimento de separar os materiais que usará no preparo da composição e garantir que cada etapa saia da maneira adequada, não prejudicando assim o resultado final. No âmbito tradicional, não há diferenciação entre “artes” e “ofícios” sendo ambos uma unidade inseparável na cultura e sociedade[11]. Assim, a

[11] “(...) não somente objetos que se diriam ser para um “propósito religioso", mas também objetos que suprem as necessidades mais humildes da vida cotidiana, são capazes de se tornar ligações entre a vida e "a única coisa necessária" (...) todos os utilitários ordinários convergem e assim vão ao encontro de sua meta final. Por isso, cada obra de arte aparece, para a mente tibetana, como cumprindo esta dupla utilidade, ao mesmo tempo prático e intelectual”. (PALLIS 1967 p. 02)

tradição tibetana de pintura inclui nos afazeres do pintor, a extração de pigmentos, feitura de tintas, fabricação de pincéis e preparação da tela. Muitos pintores com ajudantes *delegam com o tempo essas funções mais trabalhosas à assistentes, uma maneira* de transmitir o conhecimento. Karma prefere ele mesmo fazer cada etapa, dizia que assim conseguia garantir a qualidade necessária em todos os estágios. Após explicar e mostrar o proceder, Sichoe pedia que fizesse o mesmo, fosse cortando galhos para o carvão, ajudando a alimentar a fogueira, costurando a tela ou repetindo desenhos.

5.1 Carvão

Frequentemente utilizado para esboçar pinturas em paredes e fazer estudos. A madeira recomendada e escolhida por Karma foi o salgueiro indiano (indian willow) que cresce aos bosques nas montanhas e vales do Kangra Valley. Sichoe escolheu galhos jovens, frescos e maciços. Estes foram descascados, cortados no tamanho desejado, organizados em feixes, amarrados, embrulhados em papel alumínio e enterrados nas cinzas de uma fogueira por três horas. Além do uso para desenhar e esboçar, utilizamos alguns para produção de pigmento. Pela trituração e decantação obtém-se a cor preta utilizada para fazer nanquim.

Fig. 06 Karma Sichoe inspecionando os carvões recém feitos.
Fonte: Arquivo pessoal

5.2 Nanquim

O carvão foi triturado e decantado, num processo de moagem a seco, com acréscimo de água e levado ao fogo três vezes, sempre repetindo o processo todo. Assim obtém-se um pó muito fino, que se torna uma pasta com o acréscimo de água. Cola animal é derretida em banho maria e misturada ao pigmento (fig. 05) A tinta está pronta e pode ser utilizada, se secar é só acrescentar água. Um tablete foi feito utilizando uma fôrma de papel alumínio, forrada com papel manteiga para formar uma peça de nanquim.

Fig.07 Adição de cola animal no carvão triturado e decantado.
Fonte: Arquivo pessoal

5.3 Pincel

Dos ofícios este é cada vez mais raro. Com a industrialização existe a hegemonia dos pincéis chineses. Karma só havia executado essa técnica algumas vezes e relembrou o processo mais uma vez comigo. Coletamos pêlo de bode, mas podem ser de outro tipo, como animais selvagens (gato, mamíferos peludos). As partes recomendadas para coleta são os vãos dos dedos (patas) barriga e orelhas. Os pêlos devem ser retos e não podem estar quebrados. Após a coleta dá-se forma aos cabelos para o pincel, esse processo pode ser feito de duas maneiras:

seleciona-se os pêlos e utilizando uma fôrma, (feita de massa de pão ou cerâmica) se dá forma e amarra-se o pincel. Ou selecionar e modelar o formato do pincel com os dedos molhados na palma da mão. Para o cabo um bambu é cortado, e modelado ao formato desejado para empunhadura. Após o pincel amarrado e colado, este é encaixado no bambu com cola animal.

Fig 08. Pêlos de bode cortados, selecionados e amarrados.
Fonte: Arquivo pessoal

5.4 Thangka

Seleciona-se um bom pedaço de tecido, de acordo com Karma: “nem muito fino nem muito grosso” de preferência algodão ou linho cru. Depois de cortar e atentar ao sentido da trama, costura-se a tela nas bordas com varetas, estas serão responsáveis pelo esticamento do tecido e abertura da trama. A tela com as varetas é costurada no chassi de madeira, esticada e ajustada para receber a goma que dará a porosidade e flexibilidade ideais para a pintura com pigmento mineral. A base é preparada (goma) com pigmento mineral, cal natural, água e cola animal. Após a mistura nas proporções adequadas, aplica-se a goma em ambos lados da tela alternadamente pelo menos seis vezes. Um lado é aplicado de cada vez e é utilizado um copo de vidro ou pedra lisa para polimento. Cada vez que é terminada a aplicação da goma, o lado é polido e o tecido esticado, de maneira alternada. Ao final das camadas a tela deve ser capaz de conseguir bloquear os raios solares, sem furos, com a aplicação da goma da maneira mais uniforme possível sobre o tecido.

Fig. 09. Aplicação de goma e preparação da tela.
Fonte: Arquivo pessoal

Após a tela ficar pronta, fiz alguns estudos para uma composição do Buda Shakyamuni. Sua iconografia, oferendas e paisagem foram planejadas e decididas. De maneira intencional detalhes foram escolhidos e visualizados. O projeto foi redesenhado desta vez na tela engomada e delineado com o nanquim (fig. 10).

Fig 10. Chassi e tela pronta com projeto de pintura feito com nanquim artesanal
Fonte: Arquivo pessoal

6 Considerações

O estudo de campo foi de suma relevância. Foi através da ida as regiões onde se encontra e faz o meu objeto de estudo (thangka), que a imersão no assunto pode ocorrer e assim vislumbrar sua complexidade. Simplificar a linha de pensamento da pesquisa foi decorrência disso, pontualmente ajudou na síntese e criação da estrutura do estudo, cronograma e em parte na seleção da bibliografia. Compreender a importância de estar atento aos detalhes durante a viagem e ser observador. Executar o registro (seja foto, anotação ou desenho) considerando tudo isso como matéria prima fértil para a escrita e discurso. Basicamente a pesquisa de campo foi permeada com três tipos de ações: a prática com o treinamento e ofícios, a leitura das referências com tradução, fichamento, escrita e anotações de todas as impressões consideradas pertinentes. Sinto que agora com essa experiência será mais acessível e eficiente a minha aproximação com a teoria presente na bibliografia selecionada. Além do peso colaborativo do estudo de campo como fonte primária para a dissertação (sobre uma tradição oral e discipular ainda em atividade) houve também o lampejo de como o processo e relação de ofício com a matéria no contexto tradicional é notório e se faz presente nos dias atuais, como questionamento, reconhecimento e talvez até resgate de processos primordiais e simples, mas que revelam uma sabedoria perene.

> (...) quem quer que haja aceito essa idéia de ordem, da forma da arte, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. E o artista que disso está ciente terá consciência de grandes dificuldades e responsabilidades. (ELIOT. 1989. p. 40)

REFERÊNCIAS

ANDRADE ,Mário - *O artista e o artesão* In. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo /Brasília. Ed. Martins, 1975

ASSIS, Vinicius. 30 dias em Dharamsala: Residência com um Pintor Tibetano. In: Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental - Oriente-se: Ampliando Fronteiras, 2014, São Paulo. *Anais do Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental* São Paulo UNIFESP, 2014. P. 620 até 637.

BURCKHARDT, Titus. A Arte Sagrada no Oriente e no Ocidente. São Paulo/SP: Attar Editorial, 2004.

ELIOT, T.S. *Tradição e Talento Individual* In. Ensaios. São Paulo/SP: Art Editora, 1989

PALLIS, Marco. *Introduction to Tibetan Art.* In *Journal of Studies in Comparative Religion* Inglaterra: World Wisdom.1967. Disponível em: <http:// http://www.studiesincomparativereligion.com/public/articles/Introduction_to_Tibetan_Art-by_Marco_Pallis.aspx >. Acesso em: 08 ago 2015.

POWERS, John. Introduction to Tibetan Buddhism. Ithaca, New York: Snow Lion Publications. 2007

TULKU, Tarthang. *A Arte Iluminada. Uma Perspectiva sobre a Arte Sagrada do Tibete*. São Paulo/SP: Editora Dharma, 2002.

Vinicius de Assis

Bacharel em Artes Visuais e mestrando pelo Instituto de Artes (UNESP/SP) com o Prof. Omar Khouri como orientador na linha de pesquisa Análises Teóricas, Históricas e Culturais da Arte. Com foco na Thangka (pintura tibetana). Pesquisa em pintura e artes tradicionais Tem interesse por procedimentos artesanais artísticos, tendo passagem prática pela restauração de pinturas, feitura de vitrais, pintura de murais e procedimentos artesanais de pintura.

ARTE

MESA 21 - Ator em Cena

Luana Curti; Laura Melamed Barbosa; Suely Master
PROJEÇÃO VOCAL - DA TÉCNICA AO LÚDICO

Aline Nunes De Oliveira; Grácia Maria Navarro
AS VOZES QUE COMPÕEM A ATIVIDADE DISCURSIVA DO ATOR ABORDADAS POR UMA PERSPECTIVA DIALÓGICA

Bárbara Tavares dos Santos/ Renata Ferreira da Silva
UMA ATRIZ, UMA ENCENADORA E UM SOLO OU, COMO SE DÁ UM PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA?

Hércules Zacharias Lima de Morais
PROGRAMA VOCACIONAL, PROCESSOS CRIATIVOS E A CONSTITUIÇÃO DO SER NO MUNDO

PROJEÇÃO VOCAL – DA TÉCNICA AO LÚDICO

Luana Curti
UNESP – lucurti@gmail.com

Laura Melamed Barbosa
UNESP – lauramelamed@ig.com.br

Suely Master
UNESP – smaster@ia.unesp.br

RESUMO
Neste texto, será apresentada uma proposta técnico-lúdica para o treinamento vocal do ator. O exercício alinha conceitos de voz ressonante, por meio de princípios de Arthur Lessac, à vivência desenvolvida por Eudósia Quinteiro, denominada trilha luminosa. A projeção vocal advém de treino técnico com objetivo que o ator esteja preparado para tamanha demanda vocal, mas é crucial que ele não perca sua carga dramática e as nuances de sua voz e interpretação, já que a expressividade é soberana e a técnica, a ela se submete, e só por ela se justifica.

PALAVRAS-CHAVE
treinamento da voz. projeção vocal. ressonância. ator. teatro.

ABSTRACT
This paper will present a technical-playful proposal for the actor's vocal training. The exercise aligns resounding voice concepts, based on Arthur Lessac's principles, to the experience developed by Eudósia Quinteiro, referred to as "trilha luminosa" – light track. The vocal projection results from technical training with the objective of the actor being prepared to the colossal vocal demand, however it is fundamental that the actor sustains the dramatic feel and the different voice and interpretation levels, once the actor's expression is of upmost importance and the technique, which responds to the expression, and is justified by such expression.

KEY WORDS
voice training. vocal projection. resonance. actors. theater.

Projetar a voz é uma exigência feita ao ator de teatro, tanto pela necessidade de ser ouvido, como pela estética artística do teatro. Durante um espetáculo teatral textocêntrico, o ator precisa ao menos ser entendido para que o texto exerça sua ação na plateia, despertando sensações, emoções, transportando-a para o mundo do imaginário. O ouvir se refere à necessidade de sanar as inquietações e ruídos na comunicação que ocorre quando a plateia se esforça para acompanhar o texto. A estética se relaciona à voz cênica, projetada, uma voz usada pra além do cotidiano. O ator ainda deve ser capaz de projetá-la em diferentes personagens, emoções, respirações, intenções e movimentos.

Mas o que significa uma voz projetada?

Projeção pode ser entendida como uma qualidade supranormal da voz. Voz sonora, voz ressonante, voz brilhante também qualificam a voz profissional do ator e por vezes são usadas enquanto sinônimo de projeção.

Para Beuttenmüller e Laport (1974), a projeção consiste naquele “abraço sonoro” em que a voz assume a mensagem a ser transmitida. Sievers, Stiver e Kahan (1974) consideram que projetar é reforçar emocionalmente determinadas linhas do texto, apoiar a voz por meio de um controle respiratório eficiente, manter um bom grau de abertura da boca, movimentar de maneira vigorosa os lábios e a língua na formação de consoantes, além de dar grande ênfase articulatória em falas intimistas ou sussurradas. Crawford (1980) entende que a projeção é a habilidade de acentuar determinadas palavras do texto, ter um bom volume de voz e boa articulação bem como, movimento e emoção. Para Michel e Willis (1983), a projeção vocal muitas vezes se mistura com a interpretação, com as intenções do texto dramático e ainda, com a ação que o ator desenvolve por meio da sua voz. Verdolini (2000) define uma voz ressoante como uma voz produtiva e proprioceptiva. Produtiva porque compreende uma produção vocal saudável com pregas vocais ligeiramente abertas; proprioceptiva, pois promove sensações vibratórias na região anterior da face, resultando numa voz sem esforço, mas esteticamente diferenciada da voz cotidiana.

Le Huche e Allali (1999) compreendem a projeção vocal de uma forma que embasa esta presente reflexão. Eles entendem a voz projetada como um comportamento vocal por meio do qual o sujeito procura agir deliberadamente sobre o outro, no qual seu interlocutor ou seu público encontra-se evidentemente em primeiro plano nas suas preocupações. A voz é antes de tudo um instrumento de ação. Associa-se ainda uma atitude corporal (que decorre da intenção de atuar sobre o outro por meio da voz, de ser ouvido), o olhar (que se orienta para o local próximo ou distante da ação vocal empreendida manifestando a intenção de agir e ao mesmo tempo captar as reações do outro), o alongamento do corpo (a maneira como esticamos em graus variáveis o corpo para falar com alguém) e por último, a respiração profunda.

Entender que uma voz projetada talvez seja uma linha que diferencie a voz artística da habitual, que revela o profissionalismo do ator, pode ser uma maneira de estimular alunos e atores para este propósito de colocar a voz em ação, em projeção.

É comum presenciar espetáculos em que os corpos são expressivos, em que há preocupação com a estética, o fazer teatral, mas a voz está negligenciada, aquém da qualidade que se espera, como se o ator se poupasse vocalmente ou ainda não tivesse noção do espaço que sua voz deveria ocupar.

A falta de conhecimento das possibilidades do aparelho fonador e de pedagogias de treinamento, pode ser uma resposta ao porque da discrepância entre o desempenho corporal e o desempenho vocal do ator em cena.

Gayotto (2004) afirma que pelo fato da projeção vocal ser uma condição que se considere boa para o palco, obrigatória a ele, é comum que se perceba ataque respiratório, feito a partir de uma respiração ruidosa, em início de fala, gerando assim, repetições rítmicas e ainda, por consequência, ênfases repetitivas, que acarreta valores às palavras não intencionais e sim, por falta de apoio respiratório e coordenação para fala e projeção.

Ainda tem-se um agravante que é a sensação de que a voz projetada é menos expressiva, como se congelasse o ator numa mesma intenção ou emoção. Por exemplo, como interpretar uma tristeza no palco?

Na prática, confunde-se projeção vocal com *loudness*, que é definida como a sensação subjetiva de intensidade de um som e está à ela relacionada a partir da sua pressão, energia ou amplitude (Russo e Behlau, 1993), mas na teoria projeção não se co-relacionada diretamente à *loudness,* já que a sensação de falar forte, de forma tensa, com aumento real de intensidade não significa que esta seja projetada, bem como uma voz em sussurro pode ser ouvida e estar esteticamente adequada a um texto ou a um momento específico de um espetáculo. Por outro lado, determinados ajustes articulatórios levam a um aumento do nível de pressão sonora da emissão por efeito de ressonância, sem aumento de esforço expiratório, favorecendo assim a projeção da voz (Sundberg, 1987).

Assim, faz-se sentido a proposta de um treinamento vocal que abrange dois eixos: técnico e expressivo [13]. A qual, o eixo técnico consiste em promover a saúde

vocal e minimizar danos à voz do profissional, por meio de exercícios de aquecimento e desaquecimento vocal, além de estratégias que promovam a plasticidade da voz e da fala. Paralelo a isso, o eixo expressivo pressupõe corpo e voz como unidade de ação, promovendo atividades que mobilizem a criatividade, a relação corpo-voz e intenções.

A voz ainda é um conceito abstrato ao artista, não palpável, difícil de ser manipulada e por vezes, um tema repleto de mitos e excessos de cuidados como se fosse frágil ao ponto de se ter medo de dar potência e intensidade a ela.

Na tentativa de sanar esta lacuna na preparação vocal do ator, pensou-se em aliar técnicas que envolvam a saúde vocal e a ludicidade, aumentando espaços internos no corpo para que a voz ressoe, associada à técnica de olhar, lúdica, de determinação pela atitude vocal ao lançar a voz.

A projeção vocal advém de preparação técnica com objetivo do ator dar conta de tamanha demanda vocal, sem que se perca a carga dramática e as nuances de sua voz e interpretação. Ressaltando que esta demanda varia de acordo com o teatro, acústica, espaço do espetáculo, como por exemplo, a diferença de projetar a voz em um palco italiano e em uma peça de rua.

Para Master (2005), uma boa técnica tem como base os processos fisiológicos. A respiração, a fonação, a ressonância e a articulação devem ser trabalhadas de maneira integrada. A qualidade da voz – projetada - depende em grande parte dos ajustes feitos nas caixas de ressonância da boca, laringe e faringe. Depende ainda do equilíbrio entre os músculos respiratórios e os da laringe para que ao falar forte não haja um fechamento hipertônico de pregas vocais, em função deste ajuste, perder a modulação dos tons.

Pedagogia da voz – da técnica ao lúdico

Aqui, será apresentada uma proposta de pedagogia para o exercício vocal do ator. Este treinamento técnico-lúdico, engloba tanto a abertura de espaços de ressonância do ator como a ludicidade do olhar para o espaço físico, em prol da projeção vocal.

A técnica por princípios fisiológicos se refere, aqui, ao sistema desenvolvido por Arthur Lessac (1967), um dos mais respeitados professores de voz para o

Teatro, autor do livro *The use and training of the human voice: a bio-dynamic approach to vocal life*, que desenvolveu a técnicas para uma voz ressoante. Toma-se como base, nesta proposta de pedagogia da voz, três princípios de Lessac: megafone invertido, *Y-Buzz* e a ténica *Call (Hello)*, esta última sendo utilizada efetivamente em associação ao trabalho lúdico, do olhar; enquanto as outras duas, servem de apoio e aquecimento vocal, prévio à proposta técnico-lúdica.

O princípio do megafone invertido compreende uma configuração do trato vocal, no qual a forma é amplo-estreita, ampla na glote (região entre as pregas vocais) e estreita nos lábios, o que mantém a pressão de ar maior nos lábios e menor entre as pregas vocais. Com isso, o fluxo de ar glótico e a colisão entre as pregas vocais tornam-se menores (Titze, 2006). Ou seja, amplia ressonância com menor esforço de laringe. Para este conceito, inicialmente foram propostos exercícios de bocejo-suspiro, vibração de lábios com lábios em forma de bico e som nasal com lábios cerrados, mas mandíbula aberta.

Em seguida ao aquecimento sugerido, os alunos-atores são expostos à técnica *Y-Buzz*, fonação definida como a produção da semivogal /j/ somada à vogal /i/ longa que vibra na porção alveolar do palato duro e propaga-se pelos ossos nasais e testa, ao se manter o trato vocal na posição do megafone invertido. De acordo com Lessac, deve-se sentir um zumbido ou vibração nesta região. Para obter a sensação de vibração, é necessário manter a posição de megafone invertido, com a cavidade faríngea alargada e protrusão labial, com estiramento leve para frente dos músculos faciais. Neste momento, o preparador vocal pode já experimentar o trabalho de projeção, solicitando aos alunos-atores que variem de intensidade vocal, sem modificação de tom. Assim, o ator mantém o som de /i/, em forma de megafone invertido, e modifica a intensidade de expiração, controlando-se pelo olhar, por exemplo, variando o desejo de projeção para um local mais próximo até a maior distância, do outro lado da sala.

Finalmente, o ator vivencia a técnica do Call, que pressupõe mandíbula abaixada, lábios arredondados e palato mole levantado (como um bocejo relaxado). Para isto, o aluno-ator é orientado a “chamar” falando *Hello*. Ele deve utilizar-se de apoio diafragmático para o inicio da emissão e manter lábios arredondados durante a emissão do longo/o/. Estudos mostraram[10] que em uma fala habitual de vogal sustentada /o/ e da técnica bem realizada do *Call*, tem-se o mesmo nível de esforço

vocal, porém a *loudness* tem a sensação de estar aumentada, proporcionando, assim, a esperada projeção vocal.

Ao experienciar o apoio respiratório, o aquecimento vocal e abertura das caixas de ressonância, teoricamente, o ator deve estar preparado para projetar a voz, mas acredita-se, que até este ponto ele ainda não olhou para o expectador, não trabalhou a expressividade vocal.

A expressividade é soberana e a técnica, a ela se submete, e só por ela se justifica. A técnica, por si só, tendo em vista o virtuosismo vocal, hoje em dia, não comove o espectador.

Refletindo o aspecto fonoaudiológico coligado ao artístico, vem-se o desejo do lúdico, da promoção da voz artística e ao mesmo tempo saudável. Grotowski declara que muitos atores tem dificuldade com a voz justamente porque observam demais seu instrumento vocal. Afirma, que o simples fato do ator observar sua voz, interfere constantemente no seu funcionamento, julgando-se, não experimentando dúvidas, e tendo como resultado uma força vocal maior que o necessário, causando defeitos funcionais.

Assim, surge-se o anseio de, o ator estando preparado, com sua laringe flexível, sua respiração o apoiando, que ele saia da técnica formal, fisiológica e lembre que se projeta para o outro, para atingir o outro. Portanto, aqui reside a necessidade do olhar para fora.

Nesta proposta, após o ator experienciar a abertura de espaços e a maior potência vocal por meio de ajustes anatômicos e fisiológicos, a técnica parte para a ludicidade da prática desenvolvida por Eudósia Quintero[11], denominada trilha luminosa.

O ator é orientado a imaginar uma trilha luminosa azul, um caminho azul, que sai de si e atinge o outro. Este outro, pode ser um colega presente, um objeto, um prédio visto por uma janela. O artista, então, coloca imageticamente sua voz nesta trilha e determina, pelo olhar e pela imaginação, o espaço que sua voz irá preencher, em que caminho ela vai se lançar.

Dessa forma, tem-se a técnica e o lúdico. O ator emite o som treinado *Hello*, imaginando uma trilha luminosa azul até o ponto que queira atingir sua voz. Para verificação da eficácia do alinhamento destas técnicas, a proposta segue com uma

dinâmica em que os alunos devem se posicionar na sala em diferentes níveis: deitados, sentados ou em pé. Um aluno por vez, experiencia seu conhecimento e voz projetada. Ele deve emitir o *Hello*, imaginando a trilha luminosa azul para um de seus colegas em sala. E, para a alegria de quem produz, seus colegas acertam, sentem a energia sonora chegando até eles.

É possível ampliar os horizontes e trabalhar a trilha luminosa azul de olhos fechados ou imaginá-la atrás de si próprio, projetando a voz para os lados, para cima ou para baixo, de acordo com a atitude vocal que se quer ter.

Das sensações causadas

Em treinamentos vocais, utilizando-se do trabalho técnico-lúdico, temos solicitado que os alunos-atores nomeiem, em uma única palavra, a sensação que esta experiência os causou. Eis, abaixo, as expressões reveladas:

Desatar, divertimento, especial, libertadora, curiosidade, toque, desafio, neurônio, leveza, experiência, compreensão, percepção, escuta, perdida, conexão, jogo, atenção, caminho, descoberta, divertido, curioso, respiração, desmistificante, onda, exploradora, descoberta, focada, pensativa, construtiva, introdutória, expansão, esclarecedora, (re)descoberta, master, instigadora, perceptiva, descoberta, instigante, reveladora, complemento, descobertas, rélou, ação, experimento, interessante, afirmação, alteração, imprevisibilidade.

Refletindo

Atentos sobre os princípios desta proposta, do aprendizado vivenciado e dos relatos dos alunos-atores, compreendemos, na prática, uma declaração feita por Grotowski em que a técnica tem a finalidade de fazer o ator entender que a voz não é limitada, que as possibilidades estão abertas, mas esta técnica não aparece em cena. O espetáculo é vivo, a voz preenche, transforma, expressa-se de forma orgânica e em sua totalidade, desde que tenha sido experienciada e destrinchada no treinamento vocal, técnico, mas com olhar, com a atitude de projetar e expressar.

Grotowski diz: “se querem mandar a voz mais longe, mandem o ar para um ponto fantástico, fantástico porque é tão longe, longe sim, sim! Mandem o ar!

Expirem! Não o poupem". Esta fala alinha a ideia de não travar laringe para economia de ar (valendo-se da técnica fisiológica) e de criar um caminho para a voz (por meio da trilha luminosa).

No que diz respeito aos princípios energéticos, acreditamos que a voz é energia sonora, composta de frequências fisiologicamente geradas pelas pregas vocais e energeticamente geradas pela intencionalidade dos sentimentos.[6]

Dessa forma, o ator, preparado, concentra-se menos em si e olha para o expectador, projeta-se a ele e por ele, com o "abraço sonoro" que é ouvido e sentido.

REFERÊNCIAS

BARRICHELO, V; BEHLAU, M. Perceptual identification and acoustic measures of the resonant voice based on ''Lessac's Y-Buzz''- a preliminary study with actors. J Voice. 2007; 21: 46-53.

BEUTTENMÜLLER, MG, LAPORT, N. *Expressão vocal e expressão Corporal*. Rio de Janeiro (RJ): Forense Universitária, 1974.

CRAWFORD, J. *Acting in person and style*. Dubuque (IA): W.C. Brown Co, 1980.

FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C.; MOLINARI, R. Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GAYOTTO, LH da C; SOUZA, LA. Expressividade no Teatro. In: KYRILLOS, L. *Expressividade: da teoria à prática*. São Paulo: Revinter, 2004. p.105-149.

LE HUCHE, F., ALLALI, A. *A voz: anatomia e fisiologia dos órgãos da voz e da fala*. 2ª ed. Porto Alegre: Artmed; 1999.

MARTINS, J.T. A Ludicidade do Jogo Vocal no desenvolvimento da consciência criativa. *R.cient./FAP*, Curitiba, v. 3, p. 25-38, jan/dez. 2008.

MASTER, S. Análise acústica e perceptivo-auditiva da voz de atores e não atores masculinos: long term average spectrum e o "formante do ator". UNIFESP / EPM, Programa de Pós-graduação dos Distúrbios da Comunicação Humana; 2005, 140f.

Michel J, Willis R. An acoustical and perceptual study of vocal projection. In: Lawrence VL, editor. Transcripts of the XIIth Symposium Care of the professional voice. Philadelphia, Pennsylvania. USA. New York: The Voice Foundation; 1983. p. 52-55.

QUINTEIRO, E. Estética da voz: Uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989.

_____. Respire sim, mas não muito: a respiração como base auxiliar da partitura do ator. Tese de doutorado. São Paulo, USP, 1997.

RAPHAEL, B. N.; SCHERER, R.C. Voice modifications of stage actors: acoustic analyses. J Voice. 1987; 1: 83-87.

ROCHA, C.; BARBOSA, L.M; CURTI, L; VALLE, M; BORREGO, M.C. Jogos teatrais como instrumento para o desenvolvimento da expressividade oral de atores em formação. In:

FERREIRA, L. P.; ANDRADA E SILVA, M. A; GIANNINI, S. P. P. (OrgS.). *Distúrbios de voz relacionados ao trabalho: práticas fonoaudiológicas*. São Paulo: ROCA, 2015. v. 1, p. 226-232.

RUSSO, I.P.; BEHLAU, M. *Percepção da fala: análise acústica do português brasileiro*. São Paulo: Ed. Lovise Científica; 1993.

SIEVERS, W.D.; STIVER, H.E.; KAHAN, S. *Directing for the theater*. Dubuque (IA): W.C. Brown Co; 1974.

SUNDBERG, J. *The science of the singing voice*. Illinois (Chicago): Northern Illinois University Press; 1987.

TITZE, I,R. A theoretical study of F0-F1 interaction with application to resonant speaking and singing voice. J Voice. 2004; 18: 292-298.

_____. Voice training and therapy with a semi-ocluded vocal tract: rational and scientific underpinnings. J Spessch Lang Hear Res. 2006; 49: 448-59.

VERDOLINI, K. Resonant voice theray. In: Stemple, JC. Voice Therapy: Clinical Studies. 2 ed. San Diego: Singular Publishing Group; 2000. p. 46-62.

Luana Curti
Mestranda em Artes Cênicas pela UNESP. Especialização em Voz pelo Centro de Estudos da Voz- CEV. Fonoaudióloga pela UNIFESP-EPM. Atriz da Cia Lúdicos de Teatro Popular.

Laura Melamed Barbosa
Fonoaudióloga, especialista em Voz. Atualmente é mestranda do Instituto de Artes da UNESP, sua pesquisa é baseada nas relações entre a voz e a audição. Além disso, atua como docente na formação de atores em nível técnico desde 1998.

Profa. Dra. Suely Master
Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação. Instituto de Artes. UNESP.

AS VOZES QUE COMPÕEM A ATIVIDADE DISCURSIVA DO ATOR ABORDADAS POR UMA PERSPECTIVA DIALÓGICA

Ma. Aline Nunes de Oliveira
Instituto de Artes da Unicamp – alinenunesoliveira@gmail.com

Dra. Grácia Maria Navarro
Instituto de Artes da Unicamp - gracianavarro@uol.com.br

RESUMO
O presente artigo parte do conceito de Dialogia do filósofo russo Mikhail Bakhtin e de seu círculo de colaboradores, para compreender a diversidade de emissões da presença em atuação de um ator. Esta diversidade de emissões da presença do ator em cena, sua atividade discursiva, recebe o nome de *palavra-corpo*. Entendemos, influenciadas por esta perspectiva, este discurso como sendo fruto da interação, fricção, ou diálogo entre vozes. Elencaremos quais vozes seriam estas, quais os possíveis modos de interação entre elas e quais seriam seus papéis na construção da *palavra-corpo*.

PALAVRAS-CHAVE
Palavra-corpo; Dialogia bakhtiniana; Composição do ator.

ABSTRACT
The present article draws from the concept of dialogue, as is understood by Russian philosopher Mikhail Bakhtin and his circle of collaborators, to comprehend the diversity of emissions of an actor's presence while acting. This diversity of emissions of the actor in the scene, the discursive activity, receives the name body-word. Influenced by this perspective, we understand this discourse to be the upshot of the interaction, friction, or dialogue between voices. We shall enumerate the mentioned voices, the possible modes of interaction between them, and their roles in the construction of the body-word.

KEYWORDS
Body-word; Bakhtinian Dialogue; Actor's compositian.

Partiremos do conceito de *Dialogia* da Filosofia dos *Sistemas Simbólicos do Círculo de Bakhtin*, para compreender a atividade discursiva do ator no momento da performance cênica. Entendemos tal discursividade como sendo a diversidade de emissões da presença em atuação, que aqui recebe o nome de palavra-corpo. Quando se fala em *discurso* podemos ser naturalmente levados a associá-lo a uma racionalidade organizada e calculada, no entanto, a palavra-corpo é algo que vai muito além do logos da mensagem, ela faz-se presente e manifesta-se por meio do corpo do enunciador, transformando o próprio corpo em enunciado concreto.

O conceito de palavra-corpo*,* que apresentaremos aqui, é frutos das reflexões levantadas na investigação de mestrado de uma de nós, Aline Nunes, intitulada "*A Palavra-corpo: um estudo das vozes que compõem a discursividade do ator*", realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp, sob a orientação do Professor Doutor Mario Alberto de Santana. Nossa pesquisa atual, agora em nível de Doutorado, sob a orientação de outra de nós, Grácia Navarro, é um desdobramento e um aprofundamento deste mesmo conceito, além de documentar e refletir sobre algumas trilhas que se abrem como afluentes desta forma de ver a composição do ator.

A palavra-corpo vem da compreensão de que o sentido daquilo que é expresso em cena tem uma componente entonacional e uma componente gestual, para cada palavra emitida por um corpo. Não nos restringimos as palavras somente enquanto vocábulos, vamos além: toda a forma de discurso que cria imagens e compõe ou suscita ideias por meio da imagem e dos sons que vem de um corpo exposto em cena, são por esta perspectiva, repletas *palavras*. Dessa forma, o discurso do ator, sua palavra-corpo, não é o texto, a sua fala, mas a maneira como enunciados passam por seu corpo e transformam-se em ato.

Para Bakhtin, *ato* e *ação* são conceitos distintos; certamente, ele desconhecia o sentido do vocábulo *ação* para nós, atores. Entretanto, quando vamos a fundo no conceito de *ato* para Bakhtin, encontramos um análogo à nossa *ação física* e à nossa *ação vocal* em cena. Veremos a seguir a leitura de Marília Amorim, uma estudiosa da Filosofia dos Sistemas Simbólicos do Círculo de Bakhtin, acerca destes conceitos:

> E o que é ato segundo Bakhtin? Antes de mais nada, é importante precisar que "Para uma Filosofia do Ato" trata do ato de pensar ou de criar. Criação teórica e criação artística como unidade de cultura. Mas, sobretudo, é importante precisar que Bakhtin distingue *ato* de *ação.* A *ação* é um comportamento que pode ser até mecânico ou impensado. O *ato* é responsável e assinado: o sujeito que pensa um pensamento assume que assim pensa face ao *outro*, o que quer dizer que responde por isso. Uma ação pode ser impostura: não me responsabilizo por ela e não a assino. Ao contrário, escondo-me nela. *Ato* é um gesto ético no qual o sujeito se revela e se arrisca inteiro. Pode-se mesmo dizer que ele é constitutivo de integridade. O sujeito se responsabiliza inteiramente pelo pensamento. (...) Ninguém mais pode prestar contas da minha posição, por isso não existe nenhum álibi para que eu não pense e não assuma o que

> penso. Do meu lugar concreto e único o pensamento e o ser que ele exprime adquirem um valor, uma entonação e deixam de ser uma mera abstração.[1]

Bakhtin, em seu *Arte e Responsabilidade*, afirma que os "três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade" e termina esta pequena pérola da Filosofia, seu primeiro texto publicado, dizendo: "Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade." (BAKHTIN, M. 2010, p.33) Para Bakhtin, *ato* e *responsabilidade* são vozes de um mesmo enunciado, partiremos, por tanto desta mesma premissa para olhar para a palavra-corpo.

Compreendemos, então, *ato* como um conceito análogo ao que chamamos no teatro de *ação*, afinal, nos expomos e nos responsabilizamos por cada *ação ou ato* que realizamos em cena. Por esta perspectiva, os espectadores diante da palavra-corpo de um ator em cena são guiados por uma "forma" (um desenho que este corpo traça no espaço da cena), uma "música" (criada pela entonação vocal) e, por fim, são encaminhados a um "entendimento" (por meio de uma "lógica") que vem tanto da unidade de cada ator, quanto da interação deste com os outros elementos da cena. Estes "outros elementos" são os demais atores, a direção, o espaço, o tempo, os objetos, os sons, o que se vê e como se vê por meio da luz e da luminosidade, os figurinos, os cenários, adereços, a dramaturgia, as relações internas ao grupo e seus combinados éticos, o treinamento ou as técnicas de auto-cultivo, até as políticas de fomento e os meios que a arte tem para sobreviver e como todos esses e outros elementos, em diálogo, podem chegar até o espectador.

Parte desta "lógica" está inserida no âmbito das teorias da recepção, que não são nossos objetos aqui. Pensando assim, o espetáculo ou acontecimento cênico em si se torna um discurso dialógico sujeito, então, a interação dessas vozes que o compõem, contudo, apesar de ser muito atraente explorar o âmbito deste discurso coletivo que pode ser um espetáculo, nos dedicaremos somente a olhar para o discurso do artista da cena, sua *palavra-corpo,* o que já se configura como

[1] AMORIM, Marília. *Para uma filosofia do ato: "válido e inserido no contexto".* In: Bakhtin – Dialogismo e Polifonia. Org. BRAIT, Beth. São Paulo: Contexto, 2009, p. 23.

um objeto bastante extenso e complexo. Elencaremos, assim, que vozes são essas que transitam por este corpo e de que maneira olhamos para o corpo do artista neste diálogo.

Eis, então, o lugar de onde falamos e sobre o que falamos: este lugar exato onde o pensamento vira *ato*, para Bakhtin, e *ação* para o ator. É neste lugar que exercitamos nosso ponto de vista sobre o mundo: na *entonação* e no *gesto*, ou seja, na *ação*, no corpo. O pensamento se faz *ato*, adquire responsabilidade, através do corpo. Devemos, ainda, compreender que, mesmo em silêncio e absolutamente imóvel, o corpo do ator procura a dialogia, ou deveria. Nas pausas, também, há um universo repleto de palavras; afinal, como descreve Voloshínov[2], "aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavra interiores" (BAKHTIN/VOLOSHINOV. 2010, p. 153). Assim, tanto o ator, quanto o espectador, estão plenos de palavras e estabelecem diálogo no momento da performance.

Compreendemos a palavra-corpo como sendo o resultado da interação, ou dos diálogos, entre vozes, por tanto. Um discurso dialógico é o resultado deste entrelaçamento de vozes que podem interagir, basicamente, de dois modos: em um primeiro, a interação dá-se em diferentes potências, criando hierarquias vocais; em outro, a interação se daria de forma equipotente, sem hierarquizações vocais. Estas formas de "interação", de "diálogos" não devem ser compreendidas nem como meras intertextualidades, tão pouco, como um lugar utópico em que conceitos, ideias e ações estão sempre em consonância como uma espécie de "conto de fadas conceitual", no qual só há acordos pacíficos, no qual o espaço do conflito não existe. A Dialogia, tanto em sua faceta heteroglóssica, quanto em sua apresentação polifônica, se dá também na fricção, no território das dissonâncias.

Sendo assim, uma palavra-corpo enunciada, viva e plena de sentido, pode ser considerada como sendo a composição de três elementos distintos conforme já vimos: gesto corporal ou ação física, entonação ou ação vocal e significado semântico da palavra ou sentido, estarão condicionados à interação de quatro grandes vozes. Gesto, entonação e sentido sofrem, segundo a perspectiva

[2] Valentin Voloshínov foi um dos mais importantes membros do Círculo de Bakhtin. Os textos atribuídos a ele já tiveram sua autoria atribuída a Bakhtin, em um período em que até sua existência sofreu dúvida. Depois que a família do autor requereu as autorias, este problema foi sanado, contudo, algumas produções permanecem sob o nome BAKHTIN/VOLOSHINOV.

empregada aqui, a influência da *voz da materialidade, da voz do imaginário,* da *voz da ideologia* e da *voz da intuição*. É o diálogo estabelecido entre essas vozes que transforma o desenho da matéria, transforma a entonação na emissão e chega a transformar o significado semântico das palavras. Por conseguinte, toda a enunciação se torna condicionada à diretriz axiológica do enunciador.

Assim, sugerimos como tese, que só há exercício profundo e efetivo de linguagem estética no teatro na troca, na interação das vozes e que não há álibi para a *entonação* e para o *ato*. Por isso, ousamos afirmar que nunca haverá uma *palavra-corpo* que não se constitua: a) a partir da matéria concreta de um artista, ou seja, de sua *carne*; b) a partir das imagens e do jogo que nasce de sua interação com os elementos que o cercam, ou seja, de sua *imaginação*; c) a partir do que o compositor traz como referência ética, teórica e estética para a sua composição, ou seja, de sua *ideologia*; e, por fim, d) a partir de todos os elementos que ele não pode calcular racionalmente, mas que passam por seu corpo e manifestam-se quase que de forma medular, como num arco reflexo criativo, ou seja, de sua intuição. Por este ponto de vista, a *matéria,* a *imaginação,* a *ideologia* e a *intuição* estão sempre lá no cerne de uma *palavra-corpo* e, justamente por isso, nenhuma delas poderá se tornar "inaudível", elas podem soar baixas, menos potentes que outras, mas não "desaparecem". O que varia e modifica a natureza das *palavras-corpo,* por conseguinte, é o modo de interação dessas vozes: heteroglóssica ou polifônica. É certo que não podemos descartar a existência de construções discursivas Monológicas, mas não nos debruçaremos sobre esta forma por aqui.

Partiremos destes pressupostos conceituais para assim olharmos para o corpo, enquanto matéria, para a imaginação, para as questões ideológicas e para as questões intuitivas como os grandes compêndios vocais na composição do discurso cênico do ator. Para tanto, é importante conceituarmos o que entendemos por corpo, nesta investigação.

Propomos um jogo com você, caro leitor, cara leitora: tente fazer de conta que o paradigma ocidental do corpo físico separado da mente, que vem do pensamento cartesiano, não necessariamente nos rege como modo de existir no mundo. Corpo e mente não são, por tanto, em nosso jogo, elementos que se contradizem, conflitantes, mas sim, faces de uma mesma moeda – o corpo-integrado. O Zen Budismo faz esta reflexão muito rica sobre este nosso problema

tão ocidental. Em "*Mente zen, mente de principiante"* de Shunryu Suzuki, o corpo é compreendido como sendo,

> (...) nem dois, nem um. Nosso corpo e mente não são dois, nem um. Se você pensa que seu corpo e mente são dois, está errado. Se pensa que são um, também está errado. Nosso corpo e mente são dois e um ao mesmo tempo. Habitualmente, pensamos que se algo não é um, é mais do quê um; que se algo não é singular, é plural. Mas, na prática, nossa vida não é só plural, é também singular. Cada um de nós é duas coisas ao mesmo tempo: dependente e independente.[3]

Partindo deste corpo que é uno e duplo, visível e invisível simultaneamente, chegaremos a conclusão de que nosso corpo, (materialmente falando) é um discurso em si, que é por meio da materialidade dos gestos e da entonação que as vozes que compõem uma palavra-corpo podem ser exprimidas. Exatamente por isso, afirmamos que é através da ação do corpo[4] que se expressa um discurso. Entoando e gestualizando, ou seja, em *ação* que é *ato*, por tanto, é que podemos perceber o trânsito e as relações estabelecidas pelas vozes que compõem a palavra-corpo emitida por um indivíduo: suas relações sociais, suas filiações e contaminações ideológicas e, ao mesmo tempo, suas abstrações mais subjetivas e íntimas vindas da intuição e do imaginário. Tudo expresso em um conjunto orgânico, repleto de simbologias e ancestralidades biológicas, relacionais e míticas.

As vozes que elencamos neste trabalho não são, portanto, fragmentos de um corpo, mas pontos de vista dele. Um corpo que pode ser pensado a partir de sua materialidade, a partir de seu potencial imaginário, a partir de suas influências ideológicas e, por fim, a partir do desconhecido que amplia o seu próprio repertório conhecido, ou seja, a capacidade intuitiva. Não aos pedaços, como partes, mas em diálogo, como em conversa.

Contudo, ainda que inseparáveis, usaremos este espaço como um laboratório utópico no qual poderemos mostrar-lhe cada voz isoladamente. Isso servirá para que você, caríssima leitora ou leitor, identifique a cor e a textura de cada voz, para que as reconheça quando elas todas estiverem dançando na dialogia. Assim, você perceberá a contribuição de cada uma delas... Como temperos em um prato... Como cores em um quadro, como instrumentos em uma música...

---

[3] SUZUKI, S. *Mente zen, mente de principiante.* São Paulo: Palas Athena, 2010, p. 22.
[4] Ação física e vocal são variantes do corpo material.

Comecemos, pois, pela matéria. O corpo, em todas as culturas e cosmogonias, tem uma dimensão sagrada, ou seja, o corpo é material ideológico, além de trazer com ele, sempre, um universo imaginário e intuitivo. Nossas moléculas já foram parte do cosmos e ainda são. A simbologia que as partes do corpo evocam nos liga à *arché*[5]*,* à nossa ancestralidade, ao que há de primordial na espécie, na natureza. O ato só existe na corporificação das ideias, como já vimos. O corpo é o oxigênio que mantém viva a chama divina de Prometeu. Para compreendermos a potência "vocal" da materialidade na *palavra-corpo*, devemos começar compreendendo que o corpo em si, conforme já dissemos, é um discurso dialógico. A *voz da materialidade* já é um ato em si mesma. Nosso corpo em suas tensões, relaxamentos, posturas de repouso ou movimento e vetores, já conta uma história que é recontada a partir das vozes da *intuição*, da *imaginação* e da *ideologia*.

A imaginação estabelece conexão direta com os sentidos, principalmente o da visão. Imaginação é, entre outra coisas, a capacidade mental que permite a representação de objetos. Sobre ela disse Manoel de Barros: "O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo." *(*BARROS, M. 1996, p. 75.) É ela quem coloca o ator no ambiente do "como se" e tem ligação direta com a alteridade e com a metáfora. Por meio da *voz do imaginário*, o ator coloca-se em situação, em jogo. A imaginação é capaz de realizar um importante papel na transformação do corpo cotidiano, no qual a *ação é impostura e não recebe a assinatura do sujeito*, em corpo cênico, em que ação ou ato são exercícios da integridade do sujeito. A *voz do imaginário* aparece como a responsável por trazer o corpo para a lógica e o espaço/tempo da estética.

Ouvindo a palavra-corpo por seus ressoadores ideológicos, a visão de mundo do artista, o que pensa e como age também são constituintes desta atividade discursiva. A forma como o coletivo se estrutura, se organiza internamente para produzirem juntos um enunciado, também. O modo como o grupo se organiza externamente à procura da subsistência, são constituintes da palavra-corpo, bem como a ética individual e coletiva expressada no treinamento e na aquisição de

[5] SPINELLI, M. *A Noção de Arché no Contexto da Filosofia dos Pré-Socráticos.* Revista Hypnos, PUC/ São Paulo, v. 07, n. 08, 2002, p. 72 - 92.

arsenal técnico; suas influências teóricas; sua formação. Enfim, todo esse conjunto é material ideológico e determina aspectos importantes na discursividade do ator e o que sua performance quer comunicar.

A voz da ideologia também ressoa através da nossa cultura enquanto povo, de nossas práticas éticas, morais e corporais, de nossas influências artísticas e intelectuais adquiridas ao longo da vida, o que nos faz resultante de nossa herança ideológica. Contudo, mais do que pensar somente na ideologia através da metáfora da filiação, que pode nos engessar nos trazendo o rigor irreversível da genética, podemos pensar na metáfora da contaminação. Somos contaminados por essas heranças que nos formam quando as afirmamos e quando as negamos. Temos licença para negá-las.

Desta forma, a organização do coletivo de artistas de teatro, seus pequenos rituais com o espaço de trabalho, com o encadeamento do aquecimento e as escolhas técnicas corroboram em muito na construção da palavra-corpo. O treinamento e o aprimoramento técnico são também materiais ideológicos. A busca pelo aprimoramento para o artista da cena é vista de modo integral: não é possível compreender o aperfeiçoamento técnico para uma estética sem levar em consideração a preparação do agente da técnica e o instaurador da manifestação estética. Assim, deflagra-se uma labuta diária de estudo e de aquisição de arsenal técnico; mas tendo o *ethos*, o caráter pessoal, como alicerce principal para que a aplicação da técnica leve a uma enunciação realizada com a devida propriedade.

Entretanto, nem tudo em um processo criativo artístico pleno, pode ser elencado e mensurado de forma racional. Muitos dos fenômenos que vivemos como atores enquanto criamos não são frutos de uma racionalidade precisa, limpa, organizada e pré-elaborada. Para organizar material, temos de ter material e alcançamos tal matéria quando saltamos, livres e sem dúvidas, com a *voz da intuição*, rumo ao desconhecido da próxima cena, do próximo processo. Pois, como afirmou Artaud, “se eu não acreditasse nas imagens míticas de meu coração, não poderia conseguir dar-lhes vida.” (ARTAUD, Antonin. In: COELHO, T. 1982 p. 30) A voz da intuição e da imaginação juntas atuam na repetição criativa de uma determinada partitura da palavra-corpo, por exemplo... Juntas, ativas e estando tão aquecidas quanto as demais vozes, tudo pode se tornar novo de novo, e de novo, e de novo...

Essa voz compõe todo o limite do que é indubitável ao ser humano ator. A intuição, bem como a fé, é medular, é o que move o impulso, um saber que não é consciente, é o que conecta o ator à sua ancestralidade, a sua animalidade. A *voz da intuição* é o "ai de mim" trágico; é a respiração que alcança uma emoção determinada no exercício laboratorial e no momento da performance; é o *insight*; é o instante ínfimo do jorro do inconsciente do artista, que Stanislavski dizia ser o desbravador de novas possibilidades cênicas. O tal jorro do inconsciente de que falava o Professor Stanislavski só era possível mediante o trabalho de aquecimento do corpo material, da imaginação e da ideologia.

Um dos momentos em que podemos observar as manifestações dessa voz é quando a relação ator/diretor estabelece-se sobre a mais sólida experiência de confiança... De fé mesmo! Deixar-se conduzir é um exercício difícil para nós, atores, talvez mais difícil ainda na nossa cultura de pouca valorização do mestre. O mestre não é, necessariamente, uma figura que rompe com a dialogia do coletivo; ao contrário, pode trabalhar como o sangue, que faz as partes se conectarem. A *voz* da *intuição* é nosso sopro mais próprio. Então, por que deveríamos negá-la? Antes disso, deveríamos cultivá-la e ouvi-la, pois que ela é a responsável pelas nossas maiores inovações. Ela nos leva, caríssima leitora, caríssimo leitor, além do conhecido, ampliando nossas possibilidades, na vida e na arte.

Acreditamos que esta compreensão da esfera dialógica de nossa construção discursiva possa nos colocar em um lugar de crescimento enquanto seres singulares e plurais simultaneamente. Não partirmos do pressuposto mercadológico de que só o inédito e o inovador é bom, belo e justo, isto, além de ser um equivoco, nos leva a uma endogenia negativa e irreal. A *não* crença de que nosso discurso veio somente de nós pode ser potencialmente rica para nós mesmos e para os que recebem nossas palavras-corpo. Assumir que não somos o princípio e o fim de um conceito qualquer, coloca nossas ideias em diálogo, as faz encontrar mestres imaginários e concretos. Desta forma, toda a palavra-corpo bem como todo o corpo se torna, conscientemente, singular e plural. Assim crescemos... E se crescemos, podemos acreditar que o mundo e o teatro se tornarão melhores e mais potentes pois, como disse o poeta Vinícius de Moraes em seu *Poema de Natal*, "para isso fomos feitos: para a esperança no milagre, para a participação da poesia." (MORAES, 1947, p. 47.)

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In: Org. BRAIT, Beth Bakhtin – Dialogismo e Polifonia. São Paulo: Contexto, 2009, p. 17 - 43.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARROS, M. Livro sobre nada. Rio de Janeiro: Record, 1996.

COELHO, T. Antonin Artaud – Posição da Carne. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MORAES, V. Poemas, sonetos e baladas. São Paulo: Edições da Gaveta, 1947.

NUNES, A. N. O**.** A PALAVRA-CORPO: Um estudo das vozes que compõem a discursividade do ator. Campinas, 2015, f.112. Dissertação de Mestrado: Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Unicamp, Financiado pela FAPESP, 2015.

SPINELLI, M. A Noção de Arché no Contexto da Filosofia dos Pré-Socráticos. Revista Hypnos, PUC/ São Paulo, v. 07, n. 08, 2002, p. 72- 92.

SUZUKI, S. Mente zen, mente de principiante. São Paulo: Palas Athena, 2010.

NUNES, Aline Nunes de Oliveira

É bacharel e mestre em Artes da Cena pela Unicamp. Atualmente é doutoranda, sob orientação da Professora Grácia Navarro, com o tema “O “trabalho sobre si” e a busca pela polifonia discursiva da atriz por meio do estudo cênico da figura materna.” Nesta investigação a atriz-pesquisadora promoverá o diálogo do conceito bakhtiniano de “polifonia” com o “trabalho sobre si” em Grotowski e das “técnicas de si” em Foucault em uma prática.

NAVARRO, Grácia Maria

É graduada, mestre e doutora em Artes. É docente e Diretora Adjunta no Instituto de Artes da Unicamp. É coordenadora do grupo de pesquisas PINDORAMA (CNPq), grupo que reúne artistas, pesquisadores e estudantes que desenvolvem pesquisas em Dança e Teatralidade brasileira, com vistas para a criação de espetáculos cênicos. Seu trabalho é ativado no diálogo entre Dança e Teatro, Balé e Terreiro, Arte e Ciência.

UMA ATRIZ, UMA ENCENADORA E UM SOLO OU, COMO SE DÁ UM PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA?

Bárbara Tavares dos Santos
UFT - barbara.tavaresreis@mail.uft.edu.br

Renata Ferreira da Silva
UFSC/UFT - renataferreira@mail.uft.edu.br

RESUMO
Estamos em processo. Neste texto a encenadora e a atriz conversam sobre seu processo criativo em torno da montagem de um solo. Falaremos do corpo, de como é ser professora, atriz, encenadora e pesquisadoras em gerúndio cênico. A pesquisa tem como eixo a improvisação performático-teatral bem como a força deste encontro, dos afetos que potencializam a força de fora e dentro, dada nas provocações que uma faz a outra, tal como uma banda de moebius. No percurso, encontramos a força do corpo, a imagem, a respiração e a duração no ato artístico.

PALAVRAS- CHAVES
Corpo, criação, encontro e duração.

ABSTRACT
We are in the process. In this text the director and the actress talk about their creative process around the assembly of a soil. We talk about of the body, how is to be a teacher, an actress, a director and the researchers in scenic gerund. The research has cornerstone of theatrical improvisation as well as the strength of this meeting, the affects that enhance the strength of outside and inside from the provocations that one makes to another, such as a moebius band. Along the way, we found the body strength, the image, the breath and the duration in the artistic act.

KEYWORDS
Body, creating, meeting and duration.

Renata: Estamos em Palmas, Tocantins. Faz calor. Sempre faz calor. É Dezembro de 2014. Alguns dizem que estamos no inverno, mesmo assim faz calor na sala 110 do bloco J do Campus Palmas da Universidade Federal do Tocantins. Refrescadas pelo ar condicionado, trabalhamos. Bárbara Tavares e eu partimos para uma serie de encontros semanais. Ambas trabalhamos nesta Universidade como professoras efetivas do curso de Licenciatura em Teatro, e foi já num encontro ao acaso num hotel em pleno concurso que começamos a nos encontrar. A conversa atualmente gira em torno de como duas professoras, sendo uma também atriz, e outra também encenadora podem potencializar suas forças, ativarem uma a

outra nos seus estudos e criarem um solo. Nós conversamos, partilhamos estudos e criamos a partir da improvisação um solo. Forjo este encontro pelo interesse imediato nas aproximações artístico-filosóficas que Bárbara vem realizando na sua pesquisa de interface sobre ser professora e encenadora. Ela gosta de estudar. Eu também. Podemos nos potencializar.

Bárbara: Na experiência de direção-encenação que estou vivenciado com a Renata Ferreira tenho me sentido livre. Não há entre nós expectativas imediatistas acerca das imagens, das personagens e das cenas/quadros que vão surgindo dos improvisos que fazemos. Também não há conflito de papéis. Ou seja, eu me coloco como diretora e ela como atriz. Mas, ao mesmo tempo também não há uma hierarquia rígida de uma direção mais operante e centralizadora em relação a uma atriz que executa ações de forma mais passiva. Estamos vivenciando um processo fecundo, fluido e prazeroso de troca. Sinto que estamos construindo a encenação juntas, nos “instantâneos” dos trabalhos na sala de ensaio.

Renata: Sinto-me meio andarilha, tomada por uma paixão ora pela pedagogia do teatro, ora pela filosofia, e a todo o momento pela força do corpo. Entender a afetividade humana é um tema que tem me tomado. O que uma mente pode conhecer é correlato com que um corpo pode experimentar insiste Baruch de Spinoza (1632-1677) um dos meus principais interlocutores. A partir do estudo de sua ética, faço um percurso e percebo que podemos tomar a afetividade humana como objeto do conhecimento racional e nos aperfeiçoarmos eticamente por meio da produção de afetos libertadores, e que tudo isso, passa pela capacidade de afetar e ser afetado, pelos encontros entre corpos e ideias. Há uma subversão. Tornar-se novamente começo e reinventar, pela ótica de quem aprende um sentido para *o que pode o corpo* de uma atriz que também é professora e acadêmica. Como cultivar a nós mesmos em meio às interfaces acadêmicas e artísticas? E como pensar isso *com o próprio corpo* em cena? Como penso esse processo criativo no encontro com Bárbara?

Bárbara: Esse processo é novo para mim. Primeiro porque tenho uma experiência maior em dirigir não-atores ou estudantes de teatro em situações onde acaba se constituindo uma hierarquia mais vertical na relação direção-atuação. Segundo, porque não partimos de um texto fixo (pré-existente) no sentido de uma

matriz geradora de ações. Ou seja, o roteiro extremamente aberto e mutante, torna-se um desafio diário de trabalho.

Inicialmente, nosso encontro se deu pelo interesse em comum por realizar uma pesquisa que fosse teórica e prática e que relacionasse simultaneamente as dimensões de estudo de Renata e de Bárbara. Definimos por meio de uma longa conversa que o tema norteador da encenação seria a metalinguagem teatral. Queríamos falar de como é fazer teatro, fazendo teatro. Falaríamos então das angustias, dos prazeres e das técnicas teatrais. Enfim, falaríamos do corpo, de como é ser professora, atriz, encenadora e pesquisadoras em gerúndio cênico.

E, assim estamos fazendo.

> **Retrospectiva de trabalho.**
>
> **Anotações pessoais. (Dezembro de 2014)**
>
> Que temas nos movem nesse momento? “A filosofia”, disse Renata. Bárbara respondeu “O desejo de falar sobre o ofício de ser atriz e sobre o fazer teatral”. Entramos de Férias (pausa no processo de trabalho). Surgem imagens na minha cabeça.

Quando estou encenando eu vejo imagens, são imagens que me chegam prontas como num sonho. Mas, como em todo sonho de criação cênica elas (as imagens) vão sofrendo mutações:

> **Imagem I**
>
> A imagem que me vem é de um caleidoscópio. Eu vejo o espetáculo em seu todo como se fosse um caleidoscópio. Ou talvez melhor fosse dizer como se ele estivesse sendo visto através de um caleidoscópio. A cada virada do instrumento vemos imagens diferentes. Imagens que se reconectam e se reconfiguram. Imagens que são devires de um todo. A ideia é girar as imagens. A estrutura da cena é mostrada de forma fragmentada com outras peripécias da Renata atriz-professora e de outras possíveis personagens.
>
> Antes de nos despedirmos, peço a Renata: “Sei que você gosta de falar poemas e eu gosto de ouvi-la declamar. Então, escolha algum de sua preferência e traga para trabalharmos no retorno do recesso. Por favor, traga também para o nosso encontro aquela sua sombrinha crua. Ele é muito bela”!

Renata: Ela traz imagens, provocações. Nós conversamos e também improvisamos. Tudo que vai acontecendo é tomado por mim como uma força que chega, como um lado de fora. Nos vividos, estas forças podem também não se manifestarem. Tudo vai depender dos enfrentamentos e da produção de

singularidades dadas em cada encontro, em cada composição. O “Eu” imagina, quer, deseja. Na medida em que a ação das forças do lado de fora, que circulam por aí, afetam o corpo, passam também a circular do lado de dentro e a compor o “eu”. Isto se dá num eterno movimento.

> **Anotações pessoais.**
>
> **Nota (Dezembro de 2014)**
>
> Estar sozinha numa sala. Silêncio. Fazer o que quiser. Alongar. Levo uma história no coração em resposta à Bárbara. Um medo da eternidade. A questão se parto do corpo ou do texto não faz sentido. Pois o texto faz mover-me ao mesmo tempo em que move o texto. Ele é um afeto, da mesma forma que a provocação de Bárbara. Ler também é criar com o texto? Partir dele? Ir a outros lugares? Com ele imagino três conversas. Brotam diálogos entre duas meninas. Experimento uma partitura corporal para mascar chicletes. Brinco de mascar com diferentes partes do corpo. O chiclete começa a ser mascado na boca. Ele desce para os quadris, passa de uma mão para a outra. Descubro mascar chiclete com os tornozelos. Experimento na velocidade dos movimentos a alegria, a doçura e a novidade de um primeiro chiclete. Vou contando essa história para a Bárbara que já está na sala, ela me pede que mostre também a amargura de um chiclete. Um chiclete amargo é algo do qual quero me livrar. Torna-se uma borracha dura e sem gosto. Experimento fazer as mesmas passagens. Boca, mãos, quadris e tornozelos. O corpo masca com peso, lentidão. Entro nesta pesquisa. Qual o sentimento da experiência de um chiclete experimentado por alguém pela primeira vez? A Bárbara pede que interrompa e que a professora responda para um grupo de alunos imaginários como se dá isto. Engraçado ir e vir como atriz e professora. Como atualizar este sentimento numa imagem que é corpo? Que tempo é este que exploramos em cena? Parece-me que estamos tramando vários sujeitos neste espetáculo. E que todos são ficções de mim. Exploramos interrupções. Engraçado como a cada encontro minhas ações ganham modos e sentidos. No meu corpo sinto a pesquisadora, a atriz e a professora. Isto se dá, também, no encontro com a Bárbara. Descubro um mundo interior revelando-se ás provocações de um mundo exterior, dado por outro. Como realço as propostas que me chegam? Como isso se desdobrará num espetáculo - texto?

BÁRBARA: Como se desdobrará o espetáculo ainda não sei, pois estamos em pleno processo. Mas, sinto que o trabalho cênico vem sendo tecido como a topologia da Banda de Moebius. A forma geométrica me parece uma boa metáfora para traduzir o processo de criação, afinal ela opera uma subversão em nosso espaço comum de representação. A banda indiferencia as oposições, o direito e o avesso desta fita passam a se achar em continuidade. Assim trabalhamos. Direção e atuação em continuidade. Renata me faz provocações constantes eu a respondo

como outras provocações. Improvisamos a partir de palavras, de imagens, de músicas, de desejos e de medos confidenciados. Improvisamos a partir de objetos já reconhecidos e de outros descobertos. E, em meio aos experimentos vão surgindo os quadros. Uma curiosidade, coincidentemente sem combinarmos nós mandamos uma para outra, poemas e frases de Cora Coralina. As frases entraram no roteiro.

Anotações pessoais (De janeiro a maio de 2015)

Entra o poema da Clarisse Lispector - A eternidade, Las meninas, infância, chiclete, imagens, caminhadas. Enxertamos sons de bolinhas estourando. Gostamos muito. Ficou com um tom fantástico próprio da natureza da infância. Entra no jogo cênico o elemento Duração e simultaneidade. São leituras do filósofo Henri Bergson que eu estou fazendo. Elas produzem aberturas temporais.

Renata:

Outra nota (Janeiro de 2015)

O exercício de caminhar ganha forma. O desejo pela caminhada. O tempo da caminhada. O olhar na caminhada. As possibilidades de foco e direção. As formas. A caminhada torna-se o desenho de uma espécie de nimbo, uma áurea pessoal. Parece que chegamos, ao final desta parte, onde os encontros acontecem. Descobrimos a passagem por diferentes atmosferas no percurso dadas pelo desejo de caminhar. O apetite, a duração, a contemplação, o reconhecimento de diferentes possibilidades de direções, as escolha. Surge a preocupação pelo excesso de tempo da cena. É a Bárbara que me provoca com a proposta de dilatação. Como é isso de alargar, expandir, dilatar uma caminhada na cena? Não seria cansativo? O tempo de três minutos pode parecer eterno?

E por falar em eterno... Qual a maneira de dizer a palavra eternidade? Eu a falo com medo. Parece que ao dizer, imagino uma horizontalidade a perder de vista.

e ter ni da
de

Mas, na fala, tem um pesar... Eternidade não sai leve, nem expandida horizontalmente. Parece se desenhar com o peso da experiência da morte de um ente querido; com medo do desconhecido e da incerteza.

Fica uma ...
e
ter
ni
da
de

Ela pesa para baixo. Para experimentar a eternidade de outra forma poderia modificar a maneira de dizê-la. Vou exercitar este desenho.

Bárbara: Penso e desenho o corpo do espetáculo como um todo. Vejo a um só golpe de vista as personagens, as personas, suas ações, figurinos, a luz e o som. Vejo tudo como uma duração única. Vem daí a afinidade e o desejo de interlocução com o pensamento bergsoniano. Henri Bergson propôs trazer o tempo para base de todas as coisas, da natureza e do homem, para que, assim, intuíssemos o todo do universo em sua temporalidade. A duração (*durèe*) na obra do filósofo é o correr do tempo uno e interpenetrado. Isto é, os momentos temporais somados uns aos outros formando um todo indivisível e coeso:

> Nasce desse modo, a ideia de uma Duração do universo, isto é, de uma consciência impessoal que seria o traço-de-união entre todas as consciências individuais, assim como entre essas consciências e o resto da natureza. Tal consciência captaria numa única percepção, instantânea, acontecimentos múltiplos situados em pontos diversos do espaço; simultaneidade seria precisamente a possibilidade que dois ou mais acontecimentos teriam de entrar numa percepção única e instantânea. (BERGSON, 2006:53).

Tal como descrito por Bergson, sinto que meu corpo-consciência capta numa duração os múltiplos tempos que circunda o todo cênico. Vou assistindo e percebendo as cenas e, assim, as imagens, as ações, as metáforas e as significações das palavras vão tornando-se mais nítidas aos meus ouvidos e a minha retina. Lenta e processualmente, envolvida pelos acontecimentos e memórias que nos atravessam sigo em frente desfiando detalhes e tramando os fios da encenação.

Imagem III

O tempo dilata, estica, encolhe. Frases vão surgindo em cena. “Não é qualquer porta é a porta do seu chefe”. Pausa dramática. Gritos, espasmos corporais. Entram também trechos de poemas de Cora Coralina. “É que tem mais chão nos meus olhos que cansaço nas minhas pernas”. Imagens-ações vão emergindo. E, Renata caminha com sua sombrinha crua. Ela caminha, e continua caminhando. Quem olha para ela sente que o corpo todo também caminha. Caminhamos juntas, e queremos caminhar mais e mais. Chegamos ao cabideiro, lá onde os encontros acontecem.

Renata: No encontro com Bárbara, aprendo novas perspectivas. Que curioso às pontes que traça com encenadores, com imagens de milhões de espetáculos que assistiu e com o conceito de duração (durèe). Linda sua forma de pensar com imagens. Ela abre o que vivemos para uma série de concatenações,

dada pela memória, pelas afecções que traz no corpo dos seus encontros com o mundo. Ela me afeta profundamente e me potencializa a criar.

O encontro, direção e atuação, Renata e Bárbara, imersão duração no fluxo de uma cena e pensamento sobre esta cena são todos lados de fora e de dentro tramando esta continuidade da Banda de Moebius que anuncia Bárbara.

Mas como um lado de fora? Há um lado de dentro? Só posso entender que há um lado de dentro se ele for provisório, composto pelas forças do lado de fora. Então seria isto. O lado de fora diz respeito à força. E toda força se relaciona com outras forças. Escuto Deleuze: [...] as forças remetem necessariamente a um lado de fora irredutível, que não tem mais sequer forma, feito de distâncias indecomponíveis através das quais uma força age sobre a outra ou recebe a ação da outra (Deleuze, 1988:93). Então vamos nos constituindo a medida que entramos em contato com estas forças. Nós também somos forças que atuam em outras forças. Quando atuam em nós lhes atribuímos, na medida em que sofremos suas ações, um sentido singularizado. Há encontros que nos forçam a desorganizar modos conhecidos de viver e pensar. Isto nem sempre é tranquilo, pode ser estranho e angustiante. Eis a vida. Um movimento, uma sequencia de enfrentamentos sem paradas. A vida acontece aí, de forma complexa, onde os dados podem ser tomados como forças que afetam o sujeito de diferentes maneiras e perturbam a conhecida organização que denominamos “eu”.

Bárbara: O “eu” encenadora no momento questiona. Como se dá o meu papel nesse jogo cênico? Surgem dúvidas a todo tempo, afinal está é a minha inquietação maior. Venho pensando qual a função, ou melhor, como se dá a direção-encenação no contexto contemporâneo? Estará ela (a direção), como sugere Antonio Araújo, se desterritorializando?[1] Eu penso que sim. Pois, além de diretora-encenadora eu divido funções e também me coloco no processo como atriz, como cenógrafa, como figurinista, como dramaturga, como espectadora, enfim, como diversos “sujeitos” que transitam pelo teatro. Nesse sentido, eu percebo (agora mais que em outros momentos) a importância de um espaço que autoriza composição artística compartilhada (e/ou colaborativa) sem objetivos *a priori*. Um espaço de

[1] Consultar: SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *Encenação no coletivo*: desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo. São Paulo, 2008. [222 f]. (Tese de Doutorado em Artes Cênicas) Escola da Comunicação e Arte da Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo: 2008.

laboratório em que a atriz e a encenadora possam alcançar de forma dialógica suas dimensões ético-estético-afetivas.

E, ao menos aqui nessa experiência com Renata posso dizer que estamos de fato colocando em prática o primado do processo sobre o resultado. Estamos em um laboratório de experimentos e de experiências em que não desvinculamos a atriz e a encenadora das mulheres que somos, dos afetos antigos e dos novos que trilhamos, e quiçá dos personagens e das personas que estão emergindo.

Então, penso que o meu "eu" encenadora busca no entrelaçar das dramaturgias criadas por mim e por Renata uma significação potente e capaz de tornar o espetáculo também significativo para os espectadores que o assistem. E, assim seguimos nas experimentações.

Anotações pessoais (Março de 2015)

No encontro seguinte Renata diz "Hoje eu dormi quase nada, estou pouco poética" Penso eu comigo mesma. "Imagina então se ela tivesse poética? Trago alguns objetos para sala de trabalho e coloco-os sob o cabideiro. Renata exclama "Quantos objetos!!!, Que legal!!! Ela experimenta tudo. Igual criança. A saia gigante, que pertenceu à personagem Boca de Sapo, de outra peça que dirigi há tempos, faz o maior sucesso.

Renata faz uma provocação à diretora. "Bárbara propõe aí um jogo!". Respondo "Vou ao banheiro, pois preciso pensar". Quando volto o cabideiro foi despido. Eu estava com o jogo teatral *Homenagem a Magritte*[2] em mente. Perfeito! A sala virou mesmo uma grande instalação. Ou seria melhor um parque de diversão. Lá está estirada no chão uma grande diva protegida por seu nimbo (que significa sombrinha)... Ah! Lá esta a sombrinha que eu queria tanto em cena! Que bom que esta lá, no palco, a toda hora. Eu gosto de vê-la em cena. Digo, Renata e a sombrinha. Acho que formam um par simbiótico interessante. E os grampos de cabelo que pertenciam à Dona Passam? (personagem já feita por Renata em outros momentos de sua carreira). Foi ótimo o novo uso que ela fez deles em cena. Era no personagem cinematográfico, *Edward Mãos de Tesoura* que eu estava pensando mesmo. Os sapatos, o terço, o sino, o sutiã, bilro, e caixinha de fósforos. Enfim, todos os objetos foram resignificados. Renata é um furacão. Tem espírito livre, dança, vagueia pelos objetos. Brinca, sorri, gosta de brincar. Gosta do jogo de teatrar. Não, ela gosta mesmo é do precipício, e de pular de cabeça e sem pára-quedas na criação. E, que bom que estou podendo assistir a isso tudo de camarote. Aliás, não é isso que fazemos nós as diretoras e diretores? Sim, somos por natureza os primeiros e eternos espectadores da obra. E gostamos muito disso, precisamos infinitamente das atrizes e dos atores, criamos com

[2] Homenagem a *Magritte* – Esta garrafa não é uma garrafa. Trata-se de um jogo teatral no qual o jogador tem por objetivo ressignificar os objetos(s) colocados em seu campo de ação. Consultar em (BOAL, 2000:216).

> criação de vocês. E, que bom quando essa atriz nunca para de criar e de me surpreender em cena.

Renata: Já somos duas forças. Ela e eu. A força eu pensa em ações, silêncios, escutas do corpo, elementos técnicos, respiração. A força ela pensa na costura, nas cores, nos ângulos, na duração. A força eu pensa em ocupação do espaço, nos afetos dos objetos, no devir. A força ela pensa no método de uma direção. A Força eu pensa no que pode um corpo a partir dos afetos com elementos que chegam. A força ela pensa nas imagens, ritmos e desenhos que restam destes encontros.

> **Mais uma nota (Março de 2015)**
>
> Tempo. Silêncio. Gostaria de experimentar mais o não movimento e o silêncio. A intenção de um olhar, de uma pausa, de uma mínima movimentação para então chegar onde os encontros acontecem. É num cabide que decidimos pendurar possibilidades de encontros. Objetos abrem possibilidades de afetos? Pode um objeto compor ou não comigo? Há relação entre afeto e improvisação? Lidar com a eternidade tem sido um pouco mais leve. Abrir o corpo, buscar mais ar tem feito a eternidade mais leve. Uma descoberta: a eternidade não é morte. Eternidade não morre, pois não nasce. Percepção de plenitude? É preciso respirar. Tem muito medo nos músculo.

Bárbara: Penso que dirigir é guiar os “outros” em suas criações, mas é também saber ser guiada. Sim, respirar é realmente preciso. E, nesse momento o ar tem me faltado com frequência. Meus músculos também estão retesados e com medo. O medo de enfrentar a morte. Meu pai se foi recentemente. Relembrar dói. O corpo tem razões que a razão desconhece.

Nesse momento quem guia é a Renata. Ela propõe no início do ensaio que respiremos juntas. Claro que aceito de imediato. Respiração da Yoga. Posição de Lotús. Diafragma, peito e costelas se enchem e se esvaziam. Entoamos um mantra. Pronto. Sinto-me bem disposta agora. É como se começássemos do zero. Zerar é muito importante no teatro. Na verdade, acho que zerar é necessário em tudo na vida. Mas, no teatro é fundamental. Zerar é o ato de fechar um estado de ação física, psíquica e espiritual, para que assim, mas livres dos pensamentos cotidianos e das couraças corporais que nos prendem possamos abrir um novo estado de corporalidade. Nesse caso, um estado de disciplina e de criação cênica.

A quanto anda a “disciplina”? Bem, a disciplina da Renata eu percebo em cena a todo instante. Vejo no ato de apreensão sensível que ela faz dos textos uma

organicidade de relações entre palavra, imagem, voz, respiração e ritmo. Enfim, uma organicidade entre corpo-voz-palavra.

Curioso é que para criar precisamos ser indisciplinados, mas ao mesmo tempo precisamos também da persistência e da disciplina corporal. No fundo os atores, as atrizes precisam "(...) preparar o corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer. Não mostrar o que ele é, mas revelar o que, por meio dele, se descobre ser" (BURNIER, 1999:11). Sim, Renata tem mostrado em cena facetas dela as quais eu nem imaginava que um dia poderia ver.

Renata: Nosso percurso revela-se como o momento de se permitir silenciar e respirar para não espantar os devires da criação artística. Ela, a criação, precisa de tempo. Há sim disciplina. Chego antes de Bárbara à sala de trabalho, ou vou à sala de trabalho sem a Bárbara (Com seus traços) para respirar e trabalhar elementos técnicos, especialmente da mímica corporal dramática[3]. Gosto do percurso que se desenha no silenciar, respirar, exercitar e se lançar no devir criativo dado pelos afetos com outros corpos/ideias sejam estes textos, jogos de improvisação, questões, objetos.

Para Lecoq (2010) há duas formas de sair do silencio: a ação ou a palavra. Ele nos pede que silenciemos para melhor compreender o debaixo das palavras. Há um silêncio antes das palavras?

> Em todas as relações humanas aparecem sempre duas zonas silenciosas: antes e depois da palavra. Antes, ainda não falamos, encontramos um estado de pudor que permite a palavra nascer do silêncio, a ser mais forte, portanto, evitando o discurso, o explicativo. O trabalho sobre a natureza humana, nessas situações silenciosas, permite encontrar os momentos em que a palavra ainda não existe (LECOQ, 2010:60).

Bárbara: Nesse ato abstrato de criação, começo a colar palavras nas palavras da Renata. Observo melhor seus gestos-ações, as transições dos movimentos de seu corpo e a relação das ações com os sons. Estou preocupada com as palavras, com o ritmo que as cenas adquirem, e mais especificamente com a

[3] A Mímica Corporal Dramática é uma técnica desenvolvida pelo artista francês Etienne Decroux (1898-1991). Trata-se de uma técnica corporal autônoma que tem como objetivo colocar o drama dentro do movimento, ampliando-lhe suas possibilidades e trazendo o corpo como o principal meio da expressão. Sem pretender substituir os gestos pela palavra, como acontece na pantomima, a Mímica Corporal estuda profundamente o movimento, aplicando os princípios essenciais do drama: pausas, hesitação, peso, resistência e surpresa (grifo nosso).

constituição vocal-sonora que o texto vai tomando. A altura, as pausas, a intensidade, a ressonância e os timbres entoados são elementos que me atenho em silêncio.

Renata: Buscar o silêncio para encontrar como sair dele. Buscar uma disciplina para poder fugir dela. Buscar os elementos técnicos para poder criar a partir deles. E tudo isso é fundamental para com o corpo atualizarmos nossos pensamentos em ato artístico. Tudo isto se dá pelos afetos, pelas relações que podemos compor a cada provocação que uma faz para outra.

Bárbara: Solicito então a Renata que fale um dos trechos da frase de Cora Coralina como se fosse um eco. "É que a mais chãoooooooo! nos meus olhos, do que cansaço nas minhas pernas".

A sonoridade da frase, ou seja, a força do eco entoado por Renata me lembra o momento em que estive visitando no Chile a cordilheira Cajón del Maipo. Trata-se de um local muito próximo a cidade de Santiago, onde a 5000 metros de altura podemos experimentar o som dos nossos ecos e uma sensação intensa de paz e de liberdade. Interessante como palavras ativam reminiscências.

São as memórias que correm em nossos corpos e que nos guiam em nossas criações. Esgarçando o pensamento de Bergson encontramos a evocação do conceito de duração como memória, isto é, como a conservação integral do passado no presente, algo como um impulso vital. Segundo Gilles Deleuze, relendo o bergsonismo, a duração já é condição da experiência. Em estado puro a duração se configura como uma sucessão puramente interna, sem exterioridade. Ela é o objeto próprio da intuição, que é o método (PEREIRA, 2008).

Refletir sobre o método "vivenciado" com a Renata e algo que me inquieta. Não no sentido de pensar um compêndio de caminhos direção-encenação. Mas, sim no intuito de mapear as subjetividades (as intuições) que envolvem o processo de criação de forma a permitir, nos termos discutidos por Peter Brook que os impulsos vitais, as memórias, ou seja, que o "invisível" se manifeste na relação direção-atuação. Sim, o invisível cênico é algo tão sutil que quase não o percebemos, mas ele está ali conosco em uma duração única. "O invisível pode aparecer nos objetos mais simples como numa garrafa de plástico que pode ser impregnada dele e se transformar

magicamente em qualquer outra referência de vida, como um bebê ou um gênio da lâmpada (BROOK, 1999: 38).

O que posso dizer da experiência até o momento vivida é que o nosso trabalho tem sido permeado por "aberturas intuitivas". Estamos construindo a encenação dentro da perspectiva semelhante a da improvisação espaço mental tal como é sugerida por Matteo Bonfitto no processo de composição cênica:

> A improvisação enquanto "espaço mental" pode gerar ações a partir de diferentes matrizes em um mesmo espetáculo. Ela pode envolver a tradução em ações, em outras formas de arte como a pintura, escultura, música ou literatura; pode envolver a tradução de ações em experiências pessoais, abstratas ou complexas, pode envolver a tradução em ações de diferentes conteúdos, conceitos e temas. Ou seja, nesse caso o ator não só deverá ser apto a "traduzir" em ações as múltiplas referências que poderão ser utilizadas no processo criativo – operando assim traduções intersemióticas – como também deverá ser capaz de constituir um sentido a partir da utilização e concatenação de materiais de diferentes naturezas. (BONFITTO, 2002:126).

Nesse sentido, não partimos de um repertório de técnicas fixas e definitivas. E, embora Renata trabalhe a partir da mímica corporal dramática, eu sigo a minha intuição. Guio-me por alguns princípios e procedimentos que no momento me afetam, tais como: o depoimento pessoal[4], o jogo com a instalação plástico-cenográfica, a interface da linguagem ator-vídeo e a instauração e percepção dos (s) leitmotiv(s) que conduzem a dramaturgia. Por fim, estou também buscando esmiuçar as relações intertextuais entre as ações físicas constituídas e o espaço, o figurino, a luz e o som.

Olhando especificamente para o roteiro do espetáculo até aqui forjado, percebo que estamos tramando uma metalinguagem em que conforme Angela Materno observa em distintas peças modernas e contemporâneas:

> O texto problematiza a imagem cênica na medida em que ela é aí dramatizada, isto é, trabalhada com um conflito, como um processo dialético, como uma simultaneidade de contrários, e não como uma evidência. O drama, nesta peça, situa-se não na relação entre os personagens – que não há – mais sim na relação com o próprio teatro. (MATERNO, 2009:125).

[4] Relato pessoal dado pelos atores acerca de algo que eles viram, ouviram, leram ou vivenciaram de forma extremamente impactante em suas vidas.

Renata: Avançamos em experimentação de imagens. Experimentamos um teatro de força, intensidade e afetos no qual as formas que resultam de processos de improvisação constituem justamente os recursos principais para pensar o teatro ao invés de meios para ilustrar uma ação carregada de tensão.

> **Nota (Maio de 2015)**
> Esboçamos uma sequência experimental de todo o trabalho. Há uma história sobre a eternidade, um quadro que explica a mimage e, em seguida uma caminhada. Um encontro com os objetos do cabide. Há quadros de cena que se relacionam com estes objetos. Há a criação de uma instalação de uma cena final que trama textos produzidos por mim. Gostamos de dar títulos aos quadros. Las meninas, Mimage, Caminhada, A saia, o Monstro e Quantos sujeitos cabem aqui? Nós não temos a menor ideia de como esses quadros podem ser costurados. Levei para casa grampos de cabelo e de roupa. Tenho um mostro para pesquisar. Ele sai da sacolinha.

Seguimos ...

REFERÊNCIAS

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*: ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BERGSON, H. *Duração e simultaneidade:* a propósito da teoria de Einstein. Tradução de Claudia Berliner; revisão de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BURNIER, Luiz Otávio. Arte de Ator. Editorial. *Revista do lume*, CAMPINAS, UNICAMP/ Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – COCEN – UNICAMP, nº 2, ago, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição.* Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético:* Uma pedagogia teatral. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac, 2010.

MATERNO, Angela. *Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Becktt. In.:* BRILHANTE, Maria João; WERNECK Maria Helena (org). Texto e imagem: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

PEREIRA, Daniel Siqueira. *A concepção do tempo em Bergson e sua relação com a teoria da relatividade de Einstein.* Janeiro/ 2008. [150 f]. (Dissertação de Mestrado em Filosofia) PPF/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ: 2008.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética.* Tradução: Tomaz Tadeu 3ª Ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2010.

Bárbara Tavares dos Santos

Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins. Atriz e Diretora Teatral Graduada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília UNB. Atualmente, coordenadora do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação a Docência em Teatro PIBID – UFT.

Renata Ferreira da Silva

Doutoranda e Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins. Atriz - Graduada em Educação Artística pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Participa do grupo de pesquisa CALIBÃ - dedicado a filosofia de Spinoza e GEPEC - dedicado aos estudos de fronteira entre artes, educação e comunicação.

PROGRAMA VOCACIONAL, PROCESSOS CRIATIVOS E A CONSTITUIÇÃO DO SER NO MUNDO

UM DIALÓGO ENTRE AS ARTES CÊNICAS E A PSICOLOGIA CULTURAL DIALÓGICA

Hercules Zacharias Lima de Morais
Universidade de São Paulo - hercules_morais@hotmail.com

RESUMO
Como a experiência estética pode ampliar as condições de escuta, leitura e compreensão do mundo? O objetivo foi trazer à luz o campo da criação artística como analogia da construção sensível do ser humano. E deste modo, poder refletir sobre como o trabalho artístico se relaciona com processos subjetivos, conduzindo à transformação de aspectos psicológicos dos envolvidos. Foi utilizado como material registros da atividade artístico-pedagógica do pesquisador que atua como artista-orientador do Programa Vocacional da Prefeitura da cidade de São Paulo. A forma de análise procura identificar aspectos da arte procurando observar o acontecimento artístico e suas interrelações com o sujeito inserido dentro do campo social/cultural. Serão feitas reflexões sobre os procedimentos do processo de criação que envolve a elaboração de protocolos, depoimentos, ações culturais, construção de cenas como produtos artísticos que aparecem, ressoam e ressignificam a vida cotidiana.

PALAVRAS-CHAVE
Dialogismo. Fenomenologia. Construtivismo Semiótico-Cultural. Processos Criativos. Teatro Laboratório: Artes Da Representação.

ABSTRACT
As the aesthetic experience can enlarge the listening conditions, reading and understanding of the world? The aim was to bring to light the field of artistic creation as an analogy of sensible construction of the human being. And thus able to reflect on how the artwork relates to subjective processes, leading to the transformation of the psychological aspects involved. It was used as a material of artistic and pedagogical activity of the researcher who acts as Programa Vocacional professor of the Municipio de São Paulo. The form of analysis seeks to identify aspects of art trying to observe the artistic event and their interrelations with the subject inserted into the social/ cultural field. Reflections will be made on the procedures of the creation process involving the preparation of protocols, testimonials, cultural activities, building scenes as artistic products appear, resonate and resignify everyday life.

KEYWORDS
Dialogism. Phenomenology. Semiotic-Cultural Constructivism. Creative Processes. Theatre Laboratory: Dramatic Arts.

1. Apresentação

O texto que se segue nasce de minha experiência como artista orientador da linguagem de Teatro, no Programa Vocacional, realizada no equipamento da

Prefeitura da Cidade de São Paulo CEU CASABLANCA (Capão Redondo - Zona Sul/SP) desde 2012 até a atual. Ali, a orientação e experiências cênicas ganharam destaque me permitindo aprofundá-las, e destrinchar disparadores de processos de emancipação oriundos da relação EU-OUTRO-MUNDO, potencializados e evidenciados a partir de experiências artísticas. Tal ação cultural de criação propõe fazer a ponte entre as pessoas e a obra de cultura ou, arte, para que, dessa obra, possam as pessoas retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras por meio da invenção de objetivos comuns (COELHO, 1997).

Neste sentido, o termo *experiência estética* é tomado em seu sentido amplo: não se refere apenas à construção de uma obra, à sua elaboração física, mas também ao desenvolvimento das relações entre as pessoas e uma obra – e das pessoas entre si por intermédio da obra – que permitirão a apreensão mais larga possível do universo da obra e a ampliação dos universos pessoais (COELHO, 1997). Desta forma, os termos *experiência estética* e *processo* serão apresentados*,* no sentido daquilo que é fundamentalmente observado no trabalho, a partir das experiências de montagens, é o próprio processo que oportunizou tais “resultados”. Buscamos observar a intrínseca relação de pesquisa artística, e “confecção” de uma visão de mundo por parte dos participantes feitores da obra, que se estende à montagem do espetáculo que procura dividir e ou, desdobrar tal experiência de formação com o público.

A partir do campo de investigações do Construtivismo Semiótico-Cultural em Psicologia chegamos as questões da polifonia nas relações intersubjetivas e relacionais, do sujeito como multiplicidade e, o aspecto de impossibilidade de comunicação total ou integral entre indivíduos (BAKHTIN, 2010) - todos experimentados a partir das dissoluções possíveis do corpo como teia, do corpo próprio como possibilidade de leitura de subjetividade provenientes da fricção sujeito-mundo.

Pensamos que desta maneira, este olhar permite observar processos de desenvolvimento individual decorrentes desta fricção e interação proveniente da relação eu-outro proporcionados pelo ambiente cultural em que ações simbólicas possam ser observadas. Abrindo-se diferentes possibilidades de ser e estar em relação aos outros, e com as coisas do mundo, evidenciadas no processo criativo

como potencializador, e forte elemento para a tomada de consciência dos participantes selecionados para a pesquisa, imbricados nesta malha do tecido social e cultural.

A experiência artística se estabelece como forma privilegiada de criação e acesso a subjetividade, a partir de experiências construídas individuais e coletivamente por seus interlocutores possibilitando uma compreensão diversa dos participantes no diálogo. Sendo a sociedade uma realidade ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, qualquer adequada compreensão teórica relativa a ela deve abranger ambos estes aspectos (BERGER, LUCKMANN, 2003). O avanço que se coloca atualmente na psicologia cultural é o desenvolvimento intensamente internacional de novos tipos de abordagem, possibilitando uma nova ciência: interdisciplinar, desenvolvimental e social (VALSINER, 2012). Desta forma a experiência dinâmica do sujeito inserido em um mundo de múltiplas possibilidades vem a ser abarcada de maneira igualmente dinâmica e aberta a estas novas direções. O campo de estudos proposto pelo Construtivismo Semiótico-Cultural em psicologia - tendo como uma de suas características fundamentais o caráter interdisciplinar - contribui amplamente em novas abordagens procedimentais e metodológicas (GUIMARÃES, 2012) para a psicologia.

2. Contextualização Teórica

A esfera da contemporaneidade, da vida cotidiana é observada em sua intersecção com a interpretação que fazemos da realidade, filtrada pela narrativa, pela mediação da linguagem, pela percepção e expressão como aponta a fenomenologia sociológica de Berger e Luckmann (2003). Para isto, como exercício de transposição, procurei estabelecer um paralelo entre processo de construção da narrativa dos sujeitos, e ou, da vida cotidiana e a construção do ator e/ou, interpretação cênica com vistas a experiência do ser no mundo e autoconstrução. Conforme o objetivo geral da pesquisa, que procurou compreender os processos dos participantes das atividades do Programa Vocacional, daquilo que lhes permite perceber, interagir e ressignificar o universo cultural e afetivo ao qual estão em relação, aproximando-se uns dos outros por meio da invenção de objetivos comuns, proporcionados pela experiência estética e construção simbólica de sentidos.

Se é verdade que tendemos a assumir um “papel” frente a nossa realidade cotidiana, e efetuar tal re/construção de nós mesmos a partir dos relatos que construímos sobre nossas próprias histórias em um processo semelhante ao que fazem os atores, observar a maneira de criação dos discursos retirados da realidade e trabalhados no teatro, podem conduzir a uma perspectiva inspiradora para a compreensão do próprio ser no mundo, partindo de sua própria existência, afim de perceber reverberações implicadas no processo artístico.

A constituição dos sujeitos esta atrelada a maneira com a qual constroem sentidos sobre as ações interativas, formando sua consciência no processo de interiorização de discursos preexistentes, atualizados nas continuas e permanentes interlocuções de que vão participando. As relações intersubjetivas e dialógicas estariam sujeitas neste processo interativo a uma tendência de criarmos *consenso* porque tais relações aparecem como baliza de interação simbólica (SIMÃO, 2010). Conforme sugere Simão (2010), cada sujeito em interação transforma ativamente as mensagens comunicativas recebidas do outro, tentando integrá-las em sua base cognitivo-afetiva (SIMÃO, 2010). Partir do pressuposto que o ator pode ser um meio de experiência empírica para percebermos tanto, processo de simultânea ressignificação do discurso do outro, quanto a tendência humana de criar um campo de consenso nas interações foram um dos disparadores para a construção desta pesquisa.

Se partirmos do pressuposto que o texto é um *outro*, a priori uma *alteridade* agindo dialogicamente no corpo do ator; por via de dois processos dialógicos: heterodialógico (com outros, incluindo outros imaginários) e o autodiálogo (dentro do próprio self). Estes domínios intrapsicológico e interpsicológico (VALSINER, 2012), podem ser observados no fenômeno artístico e serem discutidos e observados dentro de um campo de construção partilhável, que pode ser explorada como material de estudo em Psicologia. A natureza irrepetível da criação artística pode ser observada sob esta a ótica da retroalimentação e transformações oriundas de nosso diálogo com os outros (texto) e conosco mesmos (criação). O ponto de vista escolhido para o trabalho do intérprete é que o ator “empresta” suas emoções ao personagem, o texto cênico também se origina das próprias ações do ator dentro das circunstâncias da cena, da dramaturgia, prevalecendo o critério geral da criação, o ‘se’, gerado a partir da pergunta o que eu faria em tais circunstâncias.

> O self não está apenas “aqui”, mas também “lá”, e, devido ao poder da imaginação, a pessoa pode agir como se ele ou ela fosse o outro. Eu construo uma outra pessoa que eu posso ocupar e uma posição que cria uma perspectiva alternativa sobre o mundo e sobre mim mesmo. (HERMANS, KEMPEN, E VAN LOON, 1992, p. 25).

Compreendemos que o *self* dialógico na perspectiva proposta por Hermans, evidencia um inquietante espaço para a construção de novos saberes, que podem ser provocados pelo contato empírico do fazer artístico ao fenômeno de constituição do ser no mundo, no tocante às características de subjetividade de suas interações verbais, provenientes das noções de consenso-dissenso, e acomodação e diferenças dos discursos e suas formas de assimilação (SIMÃO, 2010). O diálogo aqui proposto com as artes pode contribuir com reflexões sobre o lugar da corporeidade e/ou, do corpo próprio como referencial simbólico para construção de identidades e alteridades.

O corpo articula experiências ligadas ao afeto e à memória na construção artística, a atividade mnemônica se dá na sua prolongação com o presente, dada na experiência atual (Hermans, Kempen, e van Loon, 1992). Em parte, a atividade mnemônica consiste em todos os conteúdos detalhadamente registrados, armazenados pelos sentidos e selecionados pelos afetos: a memória em sua acepção clássica, como persistência do vivido. Mas ela também é criação quando se coloca em atividade para responder as demandas do presente, oferecendo combinações de impressões como sínteses mais ou menos prováveis ou criativamente possíveis para a solução das questões (HERMANS, 1999), que também encontra paralelo na clássica figura do cone invertido, o cone Bergsoniano, em que a boca grande é o caldeirão das lembranças [imagens virtuais] que vai se estreitando, pressionado, rumo ao plano do presente, em que se apóia o vértice (BERGSON, 2006).

Tais experiências artísticas, passam a existir e ressignificar processos na vida cotidiana, com o enfoque artístico poderemos observar sua capacidade de comunicar significados que não são expressões diretas da subjetividade "aqui" (de meu corpo) e "agora" (do meu presente), quer dizer, da realidade da vida cotidiana. Mas, também obter a experiência de assuntos que não fazem parte do "agora", que não foram experimentados ou sequer vistos. A linguagem de uma forma geral tem a capacidade de guardar acumulações de significados e experiências, prevendo e

transmitindo essas experiências às futuras gerações. Tal fato ocorre pela transcendência da linguagem que se destaca do presente, indo ao passado; ela pode "tornar presente uma grande variedade de objetos que estão espacial, temporal e socialmente ausentes do aqui e agora" (BERGER & LUCHMANN, 2003, p. 59).

3. Programa Vocacional - Ceu Casablanca (Capão Redondo Zona Sul - Sp)

A pesquisa foi feita a partir de uma leitura da Psicologia Cultural em sua vertente Semiótico-Construtivista do trabalho artístico desempenhado no projeto de ensino de artes do Programa Vocacional da Prefeitura Municipal da Cidade de São Paulo. Trata-se de um programa cultural que se apoia no diálogo entre teoria e prática, no qual conceitos ligam-se constante e circunstancialmente a realidades em transformação. Para tanto, propõe a instauração de processos criativos coletivos baseados na tríade fundamental das artes cênicas: elementos da cena, tessitura cênica e recepção da obra.

O Programa Vocacional é composto pelos Projetos ARTES INTEGRADAS, MÚSICA, TEATRO, DANÇA, LITERATURA, VOCACIONAL APRESENTA E ALDEIAS, e acolhe pessoas com idade igual ou, superior a 14 anos, com a finalidade de promover a ação e a reflexão sobre a prática artística, a cidadania e a ocupação dos espaços públicos da cidade de São Paulo. Com uma equipe de coordenadores e artistas orientadores, atua preferencialmente em equipamentos da Secretaria Municipal de Cultura e da Secretaria Municipal de Educação em zonas periféricas da Cidade de São Paulo.

O Programa Vocacional não visa o desenvolvimento técnico e a detecção de talentos, mas pretende a emancipação por meio do trabalho artístico-pedagógico, o que se dá não como um atributo individual, mas como o conhecimento adquirido por meio de uma prática coletiva. Nesse contexto, emancipação é produção de processos de subjetivação. Considerando como subjetividade um conjunto de condições nas quais indivíduos e/ou coletivos estejam em posição de emergir como território existencial, capazes de estabelecer relações de alteridade, abrindo a possibilidade de serem sujeitos de seus próprios atos e processos. A palavra vocação, do verbo vocare é aqui entendida como dar voz aos seus participantes por

meio da expressão artística, pretende-se que todos busquem uma participação ativa e consciente em suas práticas, conceitos, procedimentos e escolhas relacionadas ao discurso poético produzido individual e coletivamente.

A pesquisa foi realizada com os registros de atividades realizadas com uma turma de iniciantes e dois grupos amadores de teatro no equipamento da prefeitura municipal de São Paulo, CEU CASABLANCA[1], um complexo educacional, esportivo e cultural de caráter público.

4. Da Caracterização dos participantes, periodicidade de encontros e procedimentos para a elaboração do material:

O material analisado consistiu na leitura dos protocolos confeccionados ao longo dos encontros, como registro do processo. A faixa etária dos participantes neste atual momento da escrita do texto é entre 16 anos e 30 anos. As atividades do Programa Vocacional acontecem uma vez por semana, o encontro tem 3h. de duração, normalmente aos domingos. A atividade do Programa Vocacional, compreende 8 meses por ano, com encontros semanais de 3h cada, atuando necessariamente em equipamentos da Prefeitura da Cidade de São Paulo em zonas periféricas, o oferecimento das atividades é livre para interessados a partir de 14 anos e gratuito.

Com a presente pesquisa procurei compreender como a produção artística ressoa e ressignifica a vida cotidiana dos participantes, interpretando esses dados a partir de um diálogo entre concepções oriundas do Construtivismo Semiótico-Cultural em Psicologia e as Artes Cênicas. A análise dos protocolos produzidos pelos próprios participantes, relacionada as experiência artísticas disparadoras, proporcionaram um rico material de análises dialógicas, permitindo observar a natureza intrínseca e polissêmica do fenômeno, as possíveis articulações com eixos de interesse que orientam a transformação do material em dados (VALSINER, 2006).

Por intermédio da análise e exposição dos “Protocolos” (registros do

[1] Centro Educacional Unificado CASABLANCA, localizado no Jd. São Luiz (Capão Redondo - Zona Sul/SP)

processo), escritos pelos participantes ao longo dos encontros, que aprofundaremos no próximo capitulo. A expectativa é que se aponte por meio desta análise, uma possibilidade de visualizar os pontos em que obra e vida tornam-se um mesmo ato criativo, com o olhar e percepção em relação ao que já está ali, ao que já existe no mundo, que interfere na leitura que fazemos do mundo, descortinando novas possibilidades e recriações de uma realidade fragmentada e multifacetada que se constrói e reconstrói a medida que a significo.

5. A Dinâmica dos Encontros

Em linhas gerais, a proposta metodológica para a atividade teatral da qual se fala aqui costumava ser emoldurada pela seguinte “rotina” ou “ritual”: (1) Limpeza e preparação do espaço. (2) Círculo inicial de discussão – quando o protocolo da sessão anterior era apresentado e assim definia-se o participante que se responsabilizava pela redação do protocolo daquela sessão, neste momento inicial eram colocados questionamentos referentes aos encaminhamentos do processo, leituras de materiais de referências também eram comuns neste momento do encontro, tais como: Filosofia, Literatura, Poesia, etc.; (3) Proposição e delimitação da área de trabalho; (4) Divisão de grupos/equipes, execução dos jogos/exercícios/ experiências artísticas, dados a especificidade do encontro; (5) As propostas para a atividade teatral foram emolduradas pelos sistemas e inspiradas em Peter Brook, Yoshi Oida e método do Ator de Antunes Filho. (6) Avaliação e apreciação coletiva, simultâneas as experiências cênicas (exercícios), e ou, apresentação de cenas, monólogos e montagens; (7) Circulo de discussão para o encerramento dos trabalhos do dia. Os encontros se davam em duas vezes por semana, cada encontro tinha 3h. de duração, no entanto, era bastante comum as atividades se estenderem para além das 3h. iniciais.

6. Possibilidades de um gênero discursivo - Sobre o Protocolo

A escrita ou, registro dos encontros por intermédio do Protocolo, foi adotada durante todo o processo artístico-pedagógico. Nos permitindo um instrumento de avaliação do processo vivido utilizado na metodologia de ensino-aprendizagem, compreendido como um conjunto coerente de signos (BAKHTIN, 2010), produzido a partir da experiência vivida no encontro anterior, por um dos participantes do grupo.

O protocolo é a possibilidade da partilha de uma perspectiva singular do encontro anterior, feita por um dos participantes e lida no inicio do encontro seguinte. Ou seja, esta metodologia se vale de dois momentos distintos: o primeiro individual onde é feita a escrita do texto e, o segundo momento quando este é compartilhado com o grupo e discutido. A característica deste relato esta ligada a uma experiência prática, pois sua escrita vincula-se a experiência sensório-corporal pertinente a prática artística do fazer teatral. Pode relacionar-se mas, não se limita a uma contextualização teórica apenas, é um jogo de imbricamentos da experiência e construção de sentidos que aparecem nas reflexões.

O texto do protocolo é primordialmente escrito, mas pode referir-se através de outras linguagens como: cenas, vídeo, música, fotografia, dança, desenho, canto, jogo, enfim é a manifestação de uma ideia provocada pelo evento do encontro ocorrido com o grupo do fazer teatral numa determinada data.

Em nosso caso nos valemos sobretudo, do protocolo escrito que poderia ser também acompanhado de outras formas de significação da experiência. O protocolo como texto escrito, pode ser compreendido pelo pensar de BAKHTIN (1999) como um ato de fala impresso é, portanto, um elemento da comunicação verbal. É ainda, objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser comentado e criticado. É orientado em função de intervenções anteriores na mesma esfera artística do teatro, tanto as do próprio autor como as de outros autores participantes do grupo.

O discurso escrito é parte integrante de uma discussão, ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, motiva a criação no processo vivido. Segundo Koudela (2001), o protocolo aponta para o futuro, funciona como uma mola propulsora no movimento da criação artística teatral.

7. Considerações finais

> Diante de constatações, pesquisar o campo dos afetos implica evitar tentativas ingênuas de acesso direto ao fenômeno, por meio de abordagens lineares de pesquisa. Implica, portanto, explorar novos caminhos, quiçá inspirados pela arte, que permitam um aprofundamento qualitativo sobre a inesgotável complexidade humana. (WORTMEYER, D. & SILVA, D. & BRANCO, A., 2014, p. 42).

De fato, a história da psicologia como disciplina cientifica revela-nos múltiplas tendências e uma imensa variedade de trajetórias-metodológicas no sentido de promover a produção do conhecimento (BRANCO & ROCHA, 1998), e deste modo, o contato com a atividade artística nos convida a proposição de novas formas de abordagens teórico-metodológicas em Artes Cênicas, onde podemos perceber fundamentalmente a importância do cotidiano, do debruçar-se a experiência, e as oportunidades que o trabalho da experiência artística podem proporcionar. No sentido, de ir transformando o sujeito, criando uma série de dispositivos para uma leitura mais complexa de si mesmo e do mundo. Transformando este em um *outro.* Ou, possibilitando perceber os outros que lhe compõe.

Sob a perspectiva que procuramos abordar, a experiência motora do corpo, antes de ser do campo de conhecimento, é comunicação com o mundo, da presença de um mundo, do modo como as coisas constituem-se para nós. Depreende-se como característica principal do desenvolvimento a noção de processo, de dinâmica e transformação de um sistema aberto (organismo) em continua interação com o contexto em que se insere (BRANCO & ROCHA, 1998).

Selecionamos alguns trechos produzidos em *protocolos* de maneira espontânea, ao longo dos encontros. Tratam-se devemos lembrar de artistas jovens (participantes da pesquisa) que descortinam esta existência a partir da experiência estética. Fazendo uma entrevista com alguém que lhe interessasse e posteriormente o material transformado em um texto, um monólogo. A idéia não era propor uma grande dramaturgia, ou que se criasse uma expectativa com as respostas, mas, fundamentalmente propor uma experiência de Escuta, no mais dos dias, hoje cada vez mais atravessados pela falta de tempo. Nesse tempo em que ninguém tem tempo para ter tempo, a delicadeza de uma vida parece ter sido relegada à ficção. No trabalho artístico podemos ouvir nos interstícios desta loucura aquilo que chamamos Vida. É o próprio artista ocupado em sua ficção que nos relembra e convida ao sentir, natural que ao nos depararmos com tais trabalhos literários, plásticos, nos enternecemos ao testemunhar sutilezas que esquecemos de enxergar, ou, não somos capazes de enxergar nos nossos dias de autômatos.

Os sujeitos se constituem como tais nas ações interativas, formando sua consciência no processo de interiorização de discursos preexistentes, atualizados

nas continuas e permanentes interlocuções de que vão participando. A história vivida é o resultado de um projeto que é fornecido pela coexistência com os outros (MERLEAU-PONTY, 1999). Sentir e realizar esta nova condição de Escuta do outro e de si mesmo, é fruto de um processo, não só de reflexão e experiências estéticas, mas nesta fricção entre um corpo que existe no mundo e cria em arte, que não separa estas duas esferas que nada mais são que camadas de possibilidades de experiência.

Nos coloca em um estado de atenção que nos obriga a construir sentido com aquilo que temos de conhecimentos prévios, muitas vezes este contato silencioso torna-se uma conversa com múltiplos sentidos e associações que podem ir agindo nesta relação eu-outro, transformando mutuamente os sujeitos em contato. Os diferentes "Eu's" que habitam um mesmo sujeito, divergem entre si e nesta relação *vão* constituindo a cada momento novas perspectivas de olhares.

> Paramos diante do estranho para ouvi-lo. Reconhecemos o que nos chega, não necessariamente como nosso, mas que poderia ser. Essa incerteza quanto a nossa presença no mundo permite que nos aproximemos de tal modo da vida do outro que já não possamos friamente separá-la da nossa.
> Ao ficarmos diante da história de um ser humano, consentimos antes de tudo para que a vida se faça; olhamos em seus olhos e deixamos que as memórias, imagens passem 'entre vistas'. É um momento de apoteose, desses de que a vida é feita e para os quais é preciso que existamos.
> Talvez passemos cada um de nós nossas vidas em nossos caminhos individuais, buscando entender o todo ou mesmo já desesperançados de achar respostas, quando, como num encontro de notas alta e baixa, criamos um movimento harmônico: notas tão distintas e distantes se encontram e percebem estarem dentro de uma malha maior, um pano não-plano em que as regras aprendidas em vida não necessariamente funcionam ou são precisas, pois sentimos que somos parte de uma obra grandiosa em que nossos corpos tão simples propagam ondas sonoras, cada uma em seu tom, umas de tão mínima frequência, pianinhos, outras quase estrondos, metais pesados – tudo para que se forme o grande coro consonante, de movimentos ora uníssonos ora dissonantes, que seguem-se numa ordem própria e nos levam sempre adiante, a um espaço e tempo desconhecidos que, para que se mantenha a ordem, não nos cabe saber. (Renier Vasconcelos, 16 anos – 29.09.2013, participante da pesquisa).

É importante observar nos dois textos a separação e amadurecimento dada pela experiência dilatada no *Tempo*. Certamente outra noção que nos inquietava resultante a experiência estética, é como podemos percebe-la ampliando condições de leitura, escuta e compreensão do mundo? Parte do objetivo era trazer à luz o

campo da criação artística como analogia da construção sensível do ser humano, e por conseguinte, a constituição de sua visão de mundo. O trato estético-poético (texto), ao qual sua experiência e expressão passam a ser partilhados, participa desta noção geral, a escrita de si passa a ser permeada por uma visão profunda das novas significações a que sua realidade começa a ser exposta.

Um ano depois amparado pela experiência no corpo de construção da "personagem" o mesmo participante reflete sobre seu processo:

> Gostaria de compartilhar minha experiência com o meu texto, com a minha personagem; uma experiência da criação/entendimento da pessoa/personagem. É certo que para entendermos um indivíduo da maneira mais próxima do que chamemos verdadeira, é preciso nos confundirmos com ele, num momento de experiência. Por isso, acredito que não havia ainda tido este entendimento, mesmo que não total, da minha entrevistada desde que houve o encontro. De uma certa forma, entendi a situação intelectualmente, sabia que se tratava de uma existência muito delicada. Mas a oportunidade, ou disponibilidade de aproximar-me dela não houve, e por vezes deixei que se confundisse a mulher que um pouco conheci com o que se esperava que ela, imersa na superficialidade, fosse.
> Mas eis que houve a ocasião. E em reconhecimento, cada palavra de seu discurso saía-me tirando dor. Em poucos segundos, em meio a uma rua movimentada, uma obra em construção, o monumento dos Correios, São Paulo, seus olhos já molhados. A emoção só esperava que fosse chamada, e então se mostra nas palavras-desculpas: "é normal, é normal"; há de ser, pois se não for... – se não fosse; é normal. Uma mulher, e seus filhos.
> Agora, dou expressão ao seu grito surdo de denúncia e socorro.
> Simbolicamente, a salvo. A salva, a Arte. (Renier Vasconcelos[2], 17 anos – 20.07.2014, participante da pesquisa).

Com a observação mais atenta deste processo de elaboração de sentidos por parte do participante, se mostra imprescindível as considerações fenomenológicas implicadas em experiência do ser imanente através do corpo e do estar das coisas no mundo (MERLEAU-PONTY, 1984), e o corpo-criação-movimento (OITICICA, 2011). Propõe um processo dinâmico, criação de sentidos pelo ato corporal, traz consigo a transformação do próprio espaço, e a maneira que as experiências constróem e ressignificam experiências, que consideram as contribuições de uma experiência conjunta de construção de identidades e alteridades. Para se aproximar por outras vias de ver as coisas como o outro as vê, deve-se desenvolver um pensamento heterológico, ou seja, interromper a percepção

[2] Renier Vasconcelos construiu seu texto-monólogo em entrevista realizada com uma garota de programa.

de mim mesmo e ver as coisas do ponto de vista do outro (o “SE” stanislaviskiano) e dos outros que residem e pedem passagem em mim.

Quando a palavra é escassa na dramaturgia, as imagens expõem aos espectadores conteúdos e formas, para ampliar os debates sobre o mundo contemporâneo, o silêncio passa a ter possibilidade subjetiva de se comunicar, a relação artística proporciona o campo da visualidade, os silêncios outrora incomunicáveis e até não conhecidos, tornam-se expressão do sujeito que se comunica. A poesia é palavra poética, é campo relacional, é a possibilidade de transpor o campo da significação imediata, do sentido absoluto. As cores tornam-se outras em relação à obra de cada artista, todos estão hierarquizados por suas inéditas existências e pelas ressonâncias que alcançam na intersubjetividade.

A experiência artística de introjetar um texto, e relacionar-se com este de maneiras outras, na atividade de criação do ator, nos possibilitou perceber a colaboração da fala aliada a experiência prática de contato com a obra de arte (VYGOTSKY, 2007). Percebemos ao longo dos encontros que uma via para está forma de conhecimento, é a possibilidade efetiva e atuante que se faz de dentro e com a práxis da vivência intencional (MERLEAU-PONTY, 1984), ter ciência desta possibilidade de intervenção no mundo pode proporcionar àqueles que participam do fenômeno artístico novos mundos possíveis.

Algo primordial é a relação entre o que nos é conhecido e o “estrangeiro”, a relação entre conhecimento e ignorância, certeza e incerteza. Processos de destradicionalizar e individualizar vidas, diferenciação e globalização, fazem com que muito de nossa vida diária, que por um lado se pressupõe, seja colocado em dúvida, pedindo mais reflexão e decisão individual (WULF, 2013).

Uma possibilidade para se ter uma atitude aberta para o *Outro* talvez seja estar consciente de si mesmo, enquanto Ser em constante transformação, reformulação e ressignificação. O confronto com outras possibilidades, com o outro em nossa própria cultura e com o *estrangeiro* em nossa própria pessoa, nos ensina a perceber e a pensar do ponto de vista dos outros. A mudança de perspectiva evitaria que reduzíssemos sem pensar o “estrangeiro” ao que nos é próprio (SIMÃO, 2010). Desta forma não teria outra maneira de dizer que não a possibilidade que o processo permite de sentir as dores do parto. Do perceber o outro em seu próprio

organismo, *"estar gravido do papel"*. Nesta perspectiva o que seria um jovem defrontar-se com um outro que torna-se *estrangeiro* dentro de seu próprio corpo?:

> A vida é feita de fantasia. O objetivo da arte talvez seja juntar toda essa fantasia, e torná-la realidade. Todos os dias passam por mim, mas alguns me deixam com hematomas. Manchas azuis que doem por dias e quando curam, são lembranças. Eles me marcam, se tornam vida, e após a mim se tornam minhas memórias. Eu não sou um homem, sou experiências, me torno o que sou e sou o que fui e o que não serei. Sou saudade. Sou um homem que sofreu a perda de todas as possibilidades, sou quem perdeu os sonhos, que teme a realidade. Quando me dilato sou um só, mas encubro todos, sinto a dor de todos, sou Renata. Meu corpo corrompia minha alma, mas em uma revanche de vergonha, minha alma corrompeu meu corpo. E eu voei, fui para mim o que nunca fui para ninguém, fui para meu encontro e ao me ver, chorei. Dentro de mim há todos os sentimentos, como há dentro de você pedaços de mim e dentro de mim, você. Ouço seu choro, sinto sua dor, não te sinto, mas estou contigo em todos seus momentos de luta. Não sei como é estar preso dentro de si mesmo, mas ouço seus pensamentos, sinto o cheiro das suas mágoas. Esta água salgada que queima minha pele é saudade. Minhas moléculas se chocavam e se afastavam. Eu te sinto vibrar e transbordar palavras, estas que escorriam pelo meu rosto, que mancharam minha pele, essas que você nunca me disse e talvez nunca tenha dito a alguém, mas sei que você são elas e elas são você em sua maior plenitude, mesmo que nunca ditas estavam explodindo por seus olhos e queimarão todos os que te olharem como é, uma mulher. (Elvis Torres,[3] 18 anos – 14.09.2014, participante da pesquisa).

As proposições oriundas de Vygotsky, sugerem que a personalidade, ou, a visão de mundo se constitui nesta fricção de reposicionamentos do ser diante dos conflitos que caracterizam o drama da existência, os quais resultam em uma configuração dinâmica e singular. *"Dentro de mim há todos os sentimentos, como há dentro de você pedaços de mim e dentro de mim, você. Ouço seu choro, sinto sua dor, não te sinto, mas estou contigo em todos seus momentos de luta"* O que podemos perceber é que na atividade artística, nos modos a que esta foi trabalhada ao longo da pesquisa, esta elaboração de sentidos compreende, o afeto, os sentimentos e as emoções como constitutivos da personalidade e das funções psicológicas superiores (VYGOSTSKY, 1990).

O trabalho teatral, abordado nesta pesquisa evidenciou possibilidades, conforme aponta (VYGOTSKY, 1990) que o corpo pode ser agente de retroalimentação no campo da ativação estética, o corpo que atua pode ir além das

[3] Elvis Torres, construiu seu texto-monólogo em entrevista realizada com uma transexual.

macro-percepções e se deixar levar pelas forças do inconsciente. Ao experimentar-se em novas práticas, transduzindo a experiência poética da obra em si mesmo, o artista produz desvios e rupturas a modos anteriores e provoca outras resoluções, no alargamento de seus movimentos, gerando os chamados reposicionamentos do ser diante dos conflitos, os afetos são parte inextricável do criador-criatura que já não mais necessita dividir realidade e ficção e apenas experiência neste novo-corpo-ação uma possibilidade outra de (re)exisitir.

Nesse sentido, uma certa noção de identidade é atravessada pela experiência do outro que não é meu limite externo, mas a experiência através da qual eu posso me totalizar. Assim, se a experiência do corpo consigo mesmo, é um visível capaz de reflexão, propaga-se na relação entre ele e as coisas, por extensão, expande-se na relação entre ele e outro corpo. Nesse contexto, interior–exterior, corpo-obra, artista-espectador, mesmo-outro, são dualidades que o pensamento dialógico aqui proposto, procuraram considerar para pensar o enigma do envolvimento recíproco do que vê e do que é visto, da impossível coincidência consigo mesmo do vidente e do visível, do advento do mesmo à prova do outro.

Em caminhos im/permanentes. Em caminhos de Mistérios.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. (1999) *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec.

_____. (2010) *Estética da Criação Verbal.* (trad. Paulo Bezerra) São Paulo: Martins Fontes.

BERGER, P; LUCKMANN, T. (2003) *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis: Vozes.

BERGSON, H. (2006) *Memória e Vida.* São Paulo: Martins Fontes.

BRANCO, A; ROCHA, R. F. (1998) *A Questão da metodologia na investigação cientifica do desenvolvimento humano*. In. Psicologia: Teoria e Pesquisa. 14 (3) 251-258.

CARMO, P. S. (1991) *Merleau-Ponty: filosofia como corpo e existência*. São Paulo: Escuta.

COELHO, T. (1997) *Dicionário critico de Politica Cultural*: São Paulo: Iluminuras Ltda.

GUIMARÃES, D.S. (2012). Desdobramentos de um possível diálogo entre psicologia cultural e antropologia americanista. In: Vichiett, S. M. P. (Org.). Psicologia Social e Imaginário. Leituras introdutórias (pp. 153-167) São Paulo: Zagodoni.

HERMANS, H.J.M. (1999) “The Innovative Potentials of Agreement and Disagreement in Dialogical History”. Culture and Psychology. 5(4) 491-498.

HERMANS, H.J.M., KEMPEN, H.. van Loon, R.J.P. (1992) *The Dialogical Self: Beyond*

Individualism and Rationalism". American Psychologist. 47 (1) 23-33.

KOUDELA, I. D. (2001) *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva.

MERLEAU-PONTY, M. (1984) *Textos escolhidos* (CHAUI, M. trad., AGUILAR, N. A. trad.) (2a ed.) São Paulo: Abril Cultural.

_____ (1999) *Fenomenologia da Percepção*. (MOURA, C. A. R. trad.) São Paulo: Martins Fontes.

OITICIA, H. (2011) *Museu é o Mundo (*Org. César Oiticica Filho) Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

SIMÃO, L. M. (2010) Ensaios dialógicos: compartilhamento e diferença nas relações eu-outro. São Paulo: Hucitec.

_____ (2012). *Fundamentos da Psicologia Cultural: Mundos da Mente, Mundos da Vida*. São Paulo: Artmed.

_____ (2006). *Dangerous curves in Knowledge construction within psychology.* Theory and Psychology, 16 (5), 507-612.

VYGOTSKY, L. S. A (1990) *La imaginación y el arte en la infancia.* Madrid: Ediciones AKAL S. A.

_____(2007) Formação social da mente. São Paulo: Martins Fontes Editora.

WORTMEYER, D. S. & SILVA, D.N.H & BRANCO, A.U. (2014) Explorando o território dos afetos a partir de Lev Semenovich Vigotski. In. Psicologia em Estudo, v. 19, n. 2, p. 285-296.

WULF, C. (2013) Homo Pictor: Imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado. São Paulo: Editora Hedra.

Hercules Morais

Ator, professor e pesquisador Multidisciplinar. Licenciado em Filosofia e Artes Cênicas. Membro fundador do Núcleo de Artes Cênicas (NAC), que tem como foco a pesquisa do trabalho do ator no teatro contemporâneo. Em diálogos interdisciplinares investiga a relação entre Artes Cênicas e Psicologia Cultural Dialógica, afim de evidenciar disparadores significativos de processos criativos. É bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil.

ARTE

MESA 22 - Arte e Cultura - 2

Eliane Hilario da Silva Martinoff
ENSINO DE MÚSICA, MULTICULTURALISMO E PROCESSO CRIATIVO: ISSO DÁ SAMBA?

Rodrigo Morais Leite
FLORESTAN FERNANDES E O FOLCLORE

Rosana Aparecida Pimenta
O QUE SIGNIFICA ARTE, CULTURA E EDUCAÇÃO NO PROJETO PEDAGÓGICO DE CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA – UFV?

Maria Da Graça Berman
ENTRE DEUSES, SEMIDEUSES E ANJOS CAÍDOS

Amanda Ferreira Branco da Fonseca
O PROCESSO DE CRIAÇÃO E O RESGATE DA AURA

ENSINO DE MÚSICA, MULTICULTURALISMO E PROCESSO CRIATIVO: ISSO DÁ SAMBA?

Eliane Hilario da Silva Martinoff
Instituto de Artes da UNESP - elmartinoff@hotmail.com

RESUMO
O presente estudo trata da questão da diversidade cultural e como ela pode ser trabalhada de forma criativa no ambiente escolar por meio de atividades que envolvam a música, especialmente quando percebida como produto cultural e histórico. A pesquisa tem suporte teórico no conceito de educação musical como cultura, conforme Arroyo (1999) e de criatividade segundo Kneller (1973). Concluiu-se que é possível ao professor generalista trabalhar de forma criativa com canções significativas da cultura brasileira e que a contribuição desse professor à educação musical será proporcional à compreensão que este profissional tiver sobre a importância da música na formação dos indivíduos.

PALAVRAS-CHAVE
Processo criativo. Multiculturalismo. Formação de professores. Ensino de música.

ABSTRACT
The present study deals with the issue of cultural diversity and how it can be worked creatively in the school environment through activities involving music, especially when perceived as cultural and historical product. The research is supported by the theoretical concept of music education as culture, as Arroyo (1999) and creativity second Kneller (1973). It was concluded that it is possible for the generalist teacher working creatively with significant songs of Brazilian culture and the contribution of this teacher to the musical education will be proportional to the understanding that this professional has about the importance of music in the formation of individuals.

KEYWORDS
Creative process. Multiculturalism. Teacher training. Music teaching.

1. Introdução

A música é parte integrante da nossa cultura e as atividades que lhe são inerentes têm sido vivenciadas e compartilhadas no contexto social localizado no tempo e no espaço, onde podem receber variadas significações.

Presente na educação brasileira desde o início da colonização, embora com finalidades diversificadas, atualmente é possível afirmar que sua utilização além de promover o desenvolvimento do senso estético e artístico, pode contribuir para o conhecimento e reconhecimento da diversidade cultural do país.

A pluralidade cultural é uma questão em discussão também nas sociedades europeias e americanas, pois essa diversidade existente no mundo de hoje influi nas relações humanas, onde há constantes conflitos gerados por questões raciais,

étnicas, religiosas, de classe social, idade, entre outras. Essas questões têm estado presentes nas discussões sobre a abrangência do ensino oferecido nas escolas em várias partes do mundo.

A primeira vez que o Multiculturalismo foi tratado como uma proposta educacional no Brasil, aconteceu durante a elaboração dos PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais) publicados em 1997 pelo Ministério da Educação. Essa proposta foi debatida em ambiente controverso. Sua concepção, construção e estruturação interna passaram por várias negociações e pressões de movimentos sociais e o assunto acabou sendo introduzido entre os documentos que tratam sobre os temas transversais.

A justificativa apresentada nos PCN para incorporar o tema "pluralidade cultural" no currículo escolar foi que

> apresentando heterogeneidade notável em sua composição populacional, o Brasil desconhece a si mesmo. Na relação do País consigo mesmo, é comum prevalecerem vários estereótipos, tanto regionais quanto em relação a grupos étnicos e culturais. Historicamente, registra-se dificuldade para se lidar com a temática do preconceito e da discriminação racial/étnica. O País evitou o tema por muito tempo, sendo marcado por mitos que veicularam uma imagem de um Brasil homogêneo, sem diferenças, ou, em outra hipótese, promotor de uma suposta democracia racial (BRASIL, 1997 b: 20).

Essa relação entre educação e identidade cultural traz à tona várias questões, como a que trata da hibridização cultural, a qual nada mais é do que a possibilidade de haver convivência e interpenetração de múltiplas culturas e realidades, próximas ou contraditórias em uma sociedade. Essa característica é decorrente da nossa formação, que tem em sua base a contribuição de diferentes grupos sociais. Vivemos em uma sociedade marcada por aspectos característicos de grupos indígenas, africanos, europeus e orientais, os quais podem ser percebidos em manifestações culturais e artísticas presentes até mesmo no cotidiano.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9394/96 estabelece a arte como “componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica” (BRASIL, 1996, Art. 26, §2º). Quanto ao ensino de Arte e a questão cultural, o Ministério da Educação considera que

> A educação em arte propicia o desenvolvimento do pensamento artístico, que caracteriza um modo particular de dar sentido às experiências das pessoas: por meio dele, o aluno amplia a sensibilidade, a percepção, a reflexão e a imaginação. Aprender arte envolve, basicamente, fazer trabalhos artísticos, apreciar e refletir sobre eles. Envolve, também, conhecer, apreciar e refletir sobre as formas da natureza e sobre as produções artísticas individuais e coletivas de distintas culturas e épocas (BRASIL, 1997 a:15).

Em 2008, a LDB teve seu texto alterado por meio da lei ordinária 11.769, que tornou obrigatória a presença de conteúdos de música no ensino de Arte na educação básica brasileira.

Embora a música não seja tratada como uma disciplina separada em muitos sistemas educacionais brasileiros sabe-se que mesmo as crianças bem pequenas podem reconhecer a presença de sons e melodias que têm feito parte de sua história pessoal e familiar. E essa história musical pode ser ampliada e enriquecida com um ensino que propicie o contato também com a música de outras culturas.

2. Ensino de música e multiculturalismo nos anos iniciais do ensino fundamental

Nos anos iniciais do ensino fundamental, em grande parte do território brasileiro, os conteúdos de quase todas as disciplinas são abordados por professores generalistas, dos quais se espera um bom desempenho em todas as áreas do conhecimento. Conforme a legislação vigente, os professores licenciados em Pedagogia estão autorizados também a ministrar aulas de Artes – e consequentemente, de música - na eventual falta do professor especialista na área.

Embora exista muita controvérsia quanto a isso, sabe-se que muitos deles têm se mostrado temerosos e até mesmo resistentes em desempenhar tais funções. Uma das razões considerada importante no estabelecimento desta falta de confiança está relacionada ao fato de a música não ter estado presente na formação desses indivíduos em sua educação básica.

Além disso, o ensino dessa disciplina tem sido compreendido pela sociedade e pela comunidade educacional como uma atividade destinada àqueles providos de talentos especiais. Nesse contexto, muitas vezes o professor generalista

não se considera apto a lidar com música porque não é artista e julga não ter talento.

Sabe-se, entretanto, que a formação do professor deve acontecer no âmbito da universidade, num ambiente de constante estímulo à criação e à reflexão crítica, e que é necessário que o seu cabedal de conhecimentos contemple vários saberes que se articulem a partir da pesquisa educacional, buscando acurar a percepção e criando um lastro de sensibilidade e expressividade que o torne mais apto e capaz de desenvolver seu conhecimento do mundo e suas relações pessoais e profissionais.

Há algum tempo, a pesquisa na área de formação musical de professores em cursos de Pedagogia discute a necessidade e a possibilidade de ampliação desta formação (BELLOCHIO, 2001; BELLOCHIO et al. 2003; FIGUEIREDO 2004; FIGUEIREDO E SILVA 2005; FIGUEIREDO ET AL. 2006). Sabemos que a formação musical do educador tem grande importância, não só na capacitação que o futuro professor necessita para exercer bem as suas funções, mas também porque, devido à grande influência que poderá vir a exercer sobre seus alunos, decorrente de um contato diário e constante, a sua postura frente ao mundo – e frente à música - tem consequências no processo de formação de seus alunos, inclusive para a cidadania.

Dada a sua importância para o desenvolvimento dos indivíduos e a obrigatoriedade de seu ensino, a partir da lei 11769, a música deve estar presente de forma ampla no processo de escolarização, mas para que isso aconteça de maneira eficaz, é importante que ela, de igual modo, faça parte da formação inicial e continuada dos professores generalistas, observando-se a sua natureza e o seu significado.

Marinho e Queiroz comentam que

> um ensino significativo de música deve entender esse fenômeno [cultural] não só como expressão artística, mas, principalmente, como manifestação representativa de sistemas culturais determinantes do que o homem percebe, pensa, gosta, ouve, sente e faz (MARINHO e QUEIROZ, 2005: 52).

Pensar na educação como um todo – e também na Educação Musical - a partir da perspectiva cultural esbarra em um grande desafio, que consiste em encontrar práticas pedagógicas que sejam capazes de conjugar o processo de

globalização que existe no mundo e os movimentos dos grupos que buscam sua identidade etno-cultural.

No entanto, observa-se que atualmente os cursos de Pedagogia devem contemplar tantas áreas do conhecimento, que o tempo que se pode dedicar à música, nessa formação inicial é, com certeza, bastante reduzido, o que nos leva a inquirir sobre quais conteúdos deveriam ser selecionados e de que maneira, nessas condições, poderia ser realizado um trabalho eficiente e que alcançasse resultados satisfatórios.

Refletindo sobre várias dessas questões, Vera Maria Candau, professora da PUC do Rio de Janeiro indaga:

> Como identificar culturalmente um país como o Brasil, por exemplo? Seria *"um país tropical e bonito por natureza"*, como canta Jorge Bem? Ou "A grande pátria sem importância", *onde "será meu fim ver TV em cores na taba de um índio programada para só dizer sim"*, de Cazuza? Seria o país onde crianças trabalham cortando cana 12 horas por dia nos canaviais do Norte Fluminense ou aquele que enviou um astronauta para uma missão espacial em outubro de 1998? Poderia ser representado por mulatas sambando, futebol, praias paradisíacas? Ou por trabalhadores que entram em conduções superlotadas logo pela manhã, bem cedinho, para cumprir mais um dia de trabalho? Qual é a imagem que melhor reflete o Brasil? Uma favela sem luz e saneamento básico ou um *shopping center* com equipamentos de alta tecnologia? Qual é a música brasileira? O "samba"? O "mangue beat"? A "bossa nova"? A "ciranda"? O "forró"? O "fandango"? O "sertanejo"? A "MPB"? Seriam menos brasileiras as produções nacionais de "rap", "reggae", ou "rock"? (CANDAU, 2002: 32-33)

A identidade cultural abrange as características e aspectos da nossa identidade individual. Identidade esta que surge do fato de pertencermos a uma determinada cultura, etnia, raça ou religião. Dessa forma, "a identidade cultural de um indivíduo ou grupo permite que este se localize e seja localizado em um sistema social" (CANDAU, 2002, p. 31).

Dessa forma, o grande desafio da escola é superar toda forma de discriminação, trazendo para o ambiente escolar a riqueza da diversidade cultural e valorizando a história e contribuição dos diversos grupos sociais.

> A escola tem um papel crucial a desempenhar nesse processo. Em primeiro lugar, porque é o espaço em que pode se dar a convivência entre crianças de origens e níveis socioeconômicos diferentes, com costumes e dogmas religiosos diferentes daqueles que cada uma conhece, com visões de mundo diversas daquela que compartilha com a família. Em segundo, porque é um dos lugares onde são

> ensinadas as regras de espaço público para o convívio democrático com a diferença. Em terceiro, porque a escola apresenta à criança conhecimentos sistematizados sobre o País e o mundo, e aí a realidade plural de um país como o Brasil fornece subsídios para debates e discussões em torno de questões sociais. A criança convive com a diversidade e poderá aprender com ela (BRASIL, 1997 b: 21).

Apesar disso, o multiculturalismo é um tema que aparece na formação dos educadores "de modo esporádico e pouco sistemático, ao sabor de iniciativas pessoais de alguns professores/as" (MOREIRA & CANDAU, 2012, p.19).

Na verdade, não existe uma disciplina ou curso sobre multiculturalismo. Cabe ao educador ser sensível, estar aberto e perceber que a escola é uma usina cultural, onde diferentes linguagens e expressões culturais estão presentes ou são produzidas.

> A escola sempre teve dificuldade em lidar com a pluralidade e a diferença. Tende a silenciá-las e neutralizá-las. Sente-se mais confortável com a homogeneização e a padronização. No entanto, abrir espaços para a diversidade, a diferença e para o cruzamento de culturas constitui o grande desafio que está chamada a enfrentar (MOREIRA E CANDAU, 2012:16).

Por isso, é importante saber analisar as diferentes linguagens e promover experiências culturais que ampliem o "horizonte cultural dos alunos e alunas, aproveitando os recursos disponíveis na comunidade escolar e na sociedade" (MOREIRA & CANDAU, 2012:35)

Outra questão bastante importante e que nos interessa de perto é a que se refere ao uso criativo e responsável da música como elemento importantíssimo na educação da criança. Mas, o que podemos entender por uso criativo? Primeiramente é preciso compreender o que é criatividade. Segundo Kneller (1973), as definições existentes para criatividade pertencem a quatro categorias:

> ela pode ser considerada do ponto de vista da pessoa que cria, isto é, em termos de fisiologia e temperamento, inclusive atitudes pessoais, hábitos e valores. Pode também ser explanada por meio de processos mentais – motivação, percepção, aprendizado, pensamento e comunicação – que o ato de criar mobiliza. Uma terceira definição focaliza influências ambientais e culturais. Finalmente, a criatividade pode ser entendida em função de seus produtos, como teorias, invenções, pinturas, esculturas e poemas (KNELLER, 1973:15).

O uso criativo da música poderia ser estimulado por meio de cursos e oficinas. Sabe-se que a formação continuada dos professores acontece graças às iniciativas de organizações não governamentais em parceria com órgãos públicos. Essas iniciativas têm proporcionado algumas experiências criativas que incorporam a temática multicultural na educação básica, as quais acabam por demonstrar que "a novidade criadora emerge em grande parte do remanejo do conhecimento existente – remanejo que é, no fundo, acréscimo ao conhecimento" (KNELLER, 1973, p. 15-16).

3. O professor generalista e o uso criativo da música

Desde 2008, temos trabalhado na formação de professores generalistas no curso de Pedagogia da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), na disciplina Metodologia e Prática do Ensino de Artes. Temos estudado métodos e abordagens para o ensino de Arte, sempre confrontados com os Parâmetros Curriculares Nacionais para o ensino de Arte e com o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil, além do papel do professor frente aos novos paradigmas e sua aplicação na prática pedagógica.

Nessa linha de trabalho, temos procurado mostrar aos alunos a importância da música como produto cultural e histórico, pois

> as músicas, enquanto produtos e processos são construções socioculturais e, portanto, devem ser valorizadas de modo contextualizado. [...] Mas, se tomarmos cultura como teia de significados [...] que dão sentido ao vivenciado e que desencadeiam dinâmicas sociais de acordo com as biografias dos indivíduos envolvidos nas situações culturais, [...] podemos daí refletir sobre outra possibilidade na relação "educação musical e cultura": a da "educação musical como cultura" (ARROYO, 1999:343).

Apenas à guisa de ilustração apresentamos a seguir dois projetos desenvolvidas em meio às atividades realizadas pelos estudantes do curso de Pedagogia. Foram elaboradas algumas propostas interdisciplinares direcionadas aos alunos do ensino fundamental, utilizando como ferramenta a vida e obra de alguns compositores brasileiros que marcaram época.

Uma proposta foi criada a partir da vida de Pixinguinha e os Oito Batutas. Lembrando que os conteúdos sobre a História da África, ou sobre a literatura africana, devem ser abordados para que possamos conhecer e respeitar a

diversidade que a caracteriza (países, línguas, religiões, arte, sistemas políticos etc.), ressaltaram-se características da cultura africana, sem reforçar mitos que reduzam ou deturpem a riqueza desse continente e sua influência em nossa cultura, sempre lembrando que a liberdade de criar e de trazer novas referências visuais, sonoras e espaciais traz o sentido de que é possível convivermos com a diversidade.

Um segundo exemplo que citamos aqui é o do trabalho realizado sobre a Tropicália, que procurou abordar de maneira interdisciplinar as características do movimento e sua importância como forma de expressão e também aspectos históricos e políticos da época do governo militar, além da produção e interpretação de textos. Traçando um paralelo com os dias atuais, a ideia foi levar os alunos a refletirem sobre a importância do voto consciente em cada eleição. Foi proposto também o Projeto Eleitor Mirim, onde cada sala do ensino fundamental teria a oportunidade de eleger seu representante para o Grêmio Estudantil.

Vemos por esses exemplos que a música deve estar presente na formação do professor não somente porque desempenha um papel importante na reprodução cultural, mas também porque possui um grande potencial para promover o desenvolvimento individual, a renovação cultural, a evolução social, a mudança (SWANWICK, 2003:40).

4. Considerações Finais

Independentemente da presença de professores especialistas na escola, os professores generalistas devem estar preparados para tratar a música como um componente importante na formação das crianças. Especialistas e generalistas desempenham papéis diferentes na escola, e é importante definir o que cada tipo de profissional pode e deve fazer na escola, com e pela música (FIGUEIREDO, 2007).

Assim, observou-se que, mesmo que os futuros educadores não dominem a leitura da partitura, além de cantar com as crianças, poderão desenvolver a apreciação musical, traçando paralelos com conteúdos diversos e temas transversais, pois “uma coisa pode ser criadora sem ser inteiramente nova. Até mesmo nas mais talentosas criações sempre há algo sugerido por uma fonte ou forma anterior” (KNELLER, 1973:18).

Concluiu-se, então, que a contribuição do professor generalista - que passa a maior parte do tempo com os alunos - para o desenvolvimento musical das crianças será proporcional à compreensão que este professor tem sobre música e arte na formação dos indivíduos e que, neste momento em que o ensino dos conteúdos de música é obrigatório em toda a educação básica no Brasil, é imperioso proporcionar uma formação musical eficaz aos futuros profissionais da educação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical:* um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. Porto Alegre, 1999. [406 f.]. Tese (Doutorado em Música – Educação Musical). UFRGS, Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15025>. Acesso em: 15 mar. 2011.

BELLOCHIO, Cláudia. R. O espaço da música nos cursos de pedagogia: demandas na formação de educador. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABEM SUL, 4. 2001, Santa Maria, RS. *Anais*... Santa Maria: UFSM, 2001. 13-25.

BELLOCHIO, Cláudia. R. et al. Pensar e realizar em Educação Musical: Desafios do professor dos anos iniciais do ensino fundamental. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, RS, n. 5, p. 42-46, 2003.

BRASIL. Lei Nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Brasília: Ministério da Educação, 1996.

_____. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais.* Brasília, 1997a, v. 6: Arte.

_____. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais:* apresentação dos temas transversais**.** Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997b.

CANDAU, Vera Maria. (Org.). *Sociedade, Educação e Cultura(s):* Questões e propostas. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

FIGUEIREDO, S. L. F. A preparação musical de professores generalistas no Brasil. *Revista da ABEM***,** Porto Alegre, v. 11, p. 55-61, 2004.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz F. & SILVA; Fabiano Daniel. O ensino de música na perspectiva de professores generalistas. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 14. 2005, Belo Horizonte. *Anais*... Belo Horizonte, 2005. 1-6. Disponível em: < http://abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2005/Comunicacoes/74S%C3%A9rgio%20Luiz%20Ferreira%20de%20Figueiredo%20e%20Fabiano%20Daniel%20Silv%E2%80%A6.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2011.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz F.; MACHADO, Cecília Marcon P.; SILVA, Fernanda Rosa da; DIAS, Letícia Grala. Ensinando música para professoras das séries iniciais do ensino fundamental. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 15., 2006, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa, 2006. 318-324. Disponível em: < http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2006/ABEM_2006.pdf>. Acesso em: 04. Ago. 2014.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz de O. A pesquisa sobre a prática musical de professores generalistas no Brasil: situação atual e perspectivas para o futuro. *EM PAUTA*, Porto Alegre, v. 18, n. 31, julho a dezembro, p. 31-50, 2007.

KNELLER, George F. *Arte e Ciência da Criatividade.* Tradução. José Reis. 3. Ed. São Paulo: IBRASA – Instituição Brasileira de Difusão Cultural S.A., 1973. Original em inglês.

MARINHO, Vanildo. M.; QUEIROZ, Luiz Ricardo S. (orgs). *Contexturas*: o ensino das artes em diferentes espaços. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2005.

MOREIRA, Antonio Flávio Moreira e CANDAU, Vera Maria (orgs). *Multiculturalismo:* diferenças culturais e práticas pedagógicas. 2 ed. Petrópolis: RJ, Editora Vozes, 2012.

SWANWICK, K. *Ensinando música musicalmente.* Tradução. A. Oliveira e C. Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

Eliane Hilario da Silva Martinoff

Doutoranda e Mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004), é licenciada em Educação Artística com habilitação em música e licenciada em Pedagogia. Atualmente é professora titular da Universidade Municipal de São Caetano do Sul no curso de Pedagogia, modalidade presencial e à distância. Já atuou também como professora de música no ensino fundamental.

FLORESTAN FERNANDES E O FOLCLORE

Rodrigo Morais Leite
Universidade Estadual Paulista (Unesp) – leitemorais@ig.com.br

RESUMO
Pretende-se com este artigo analisar uma parte um tanto marginal da obra de Florestan Fernandes, um dos mais importantes sociólogos brasileiros, ligada à temática do folclore como objeto de estudo. Na primeira parte do trabalho, procurou-se esboçar um pouco da trajetória intelectual do sociólogo no sentido de explicar de que modo o folclore se tornou, para ele, matéria de interesse. Na segunda parte, focada em alguns textos escritos por Florestan Fernandes quando este já era um pesquisador renomado, o enfoque recaiu sobre algumas polêmicas aguerridas protagonizadas por ele com o chamado *movimento folclórico brasileiro*, em especial com Édison Carneiro, folclorista pertencente ao movimento. Embora contenham algumas particularidades, pode-se afirmar que o cerne das controvérsias girava em torno da questão de se conferir, ou não, um estatuto epistemológico próprio ao folclore enquanto área de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE
Florestan Fernandes. Folclore. Movimento Folclórico Brasileiro. Édison Carneiro. Grupo Clima.

ABSTRACT
In this article I intend to analyze a somewhat lesser known part of the work of Florestan Fernandes, one of the most important Brazilian sociologists, associated with the topic of folklore as a field of study. The first part of the article outlines the intellectual career of the sociologist in order to explain how folklore became, for him, an area of interest. In the second part, which focuses on some texts written by Florestan Fernandes when he was already a renowned researcher, the emphasis is placed on a number of fierce controversies he was involved in with the so-called Brazilian folklore movement, in particular with Édison Carneiro, a folklorist from this movement. Although they contained some particularities, it can be said that the controversies, at their core, revolved around the question of whether to confer on folklore its own epistemological statute as a field of knowledge.

KEYWORDS
Florestan Fernandes. Folklore. Brazilian Folklore Movement. Édison Carneiro. Clima Group.

Considerado, com justiça, um dos mais importantes sociólogos brasileiros, Florestan Fernandes, em determinados momentos de sua extensa carreira acadêmica, demonstrou acentuado interesse pelo folclore, seja como objeto de pesquisa empírica, seja como objeto de análises teóricas e metodológicas. Embora tenha afirmado, na “Nota Explicativa” que redigiu para a publicação de *O Folclore em Questão*, coletânea de seus artigos sobre o tema, tratar-se de um “setor marginal” no âmbito de suas preocupações, é possível distinguir particularmente

dois momentos em que o folclore sai da periferia e assume o centro de seu universo de interesse.

O primeiro deles data do início de sua carreira, quando ainda realizava sua graduação em Ciências Sociais na recém-fundada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP (Universidade de São Paulo). Esse período vai de 1941 a 1948, basicamente. Já o segundo momento vai de 1956 a 1962, quando, após um hiato de alguns anos, durante os quais concluiu seu mestrado e doutorado realizando pesquisas em outras áreas de conhecimento, Florestan Fernandes voltou a escrever sobre folclore – ou, melhor seria dizer, debater.

O adendo se justifica porque, após redigir importantes trabalhos a respeito das sociedades tupinambás e das relações raciais em São Paulo, o sociólogo paulista retomou o gosto por seu objeto primordial de pesquisa, mas agora numa época em que o movimento folclórico brasileiro já estava, em certo sentido, consolidado, isto é, "enfrentando de frente", como afirmou Luís Rodolfo Vilhena, em sua obra *Projeto e Missão – o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, "[...] a questão da identidade dessa área de estudos" (VILHENA, 1997: 138). O resultado não poderia ser outro: iniciou-se, a partir de então, um acalorado debate entre Florestan Fernandes e os folcloristas – principalmente Édison Carneiro – que em alguns momentos chegou às raias da discussão polêmica e entusiasmada.

Tenciona-se aqui abordar essas duas "fases" da trajetória intelectual de Florestan Fernandes, aprofundando-se um pouco mais, contudo, na segunda, devido ao seu caráter mais notadamente teórico e metodológico, cujas diretrizes, conforme foi mencionado, muitas vezes foram de encontro às dos folcloristas. Com efeito, não seria um exagero afirmar que as idéias de Florestan Fernandes sobre o folclore acabaram se configurando num verdadeiro contraponto conceitual em relação àquelas esboçadas pelo movimento folclórico, o que demonstra a relevância delas para um debate em torno da questão.

Antes, porém, de se embrenhar por esse viés, relacionado a uma etapa madura de sua carreira, quando já se tornara sociólogo profissional, são necessários alguns apontamentos a respeito do início dela, quando ainda era graduando da USP, para que se compreenda melhor não só a formação intelectual de Florestan Fernandes como também, mais especificamente, sua relação inicial com a temática

folclorística. Como não poderia deixar de ser, tanto sua formação como sociólogo “uspiano” quanto suas primeiras pesquisas acadêmicas, relacionadas com o folclore paulista, tiveram conseqüências ulteriores, que se manifestariam no período de “embate” com os folcloristas, donde se compreende melhor a importância de iniciar este trabalho compondo uma espécie de “retrato do sociólogo quando jovem”.

Sabe-se que Florestan Fernandes teve uma infância e uma adolescência complicadíssimas, devido à origem social muito pobre, para não dizer miserável. Filho de uma empregada doméstica com pai desconhecido, somente graças a um esforço quase sobre-humano ele conseguiu completar o ensino secundário e, em 1941, passar no vestibular para a antiga FFCL. Depois de abandonar os estudos no terceiro ano do primeiro grau, concluiu o colegial graças ao curso de madureza, hoje mais conhecido como supletivo. Ao entrar para o ensino superior, teve de superar novos obstáculos, tais como compreender minimamente as aulas, quase todas ministradas em francês. E tudo isso sem jamais poder se dar ao luxo de parar de trabalhar para sustentar a si próprio e a mãe.

Na faculdade, ao tomar contato com os professores estrangeiros, entre eles alguns membros destacados da chamada “missão francesa”, Florestan Fernandes teve a oportunidade de conhecer aquele que se tornaria seu grande mestre: o sociólogo Roger Bastide. Intelectual que se distinguiu pelo profundo interesse demonstrado no estudo da cultura brasileira, foi ele o responsável por despertar em Florestan Fernandes o fascínio pela pesquisa do folclore paulista. Mais do que isso, é importante ressaltar, foi Roger Bastide, substituto de Claude Levi-Strauss na cadeira de Sociologia I, quem despertou em Florestan Fernandes o fascínio pelo estudo do folclore numa perspectiva científica, isto é, de acordo com os conceitos e preceitos da sociologia da época.

Numa obra intitulada *Destinos Mistos – os críticos do grupo clima em São Paulo (1940-68)*, a socióloga Heloísa Pontes – em que pese seu estudo ater-se à trajetória do famoso grupo de críticos revelados na revista *Clima*, tais como Décio de Almeida Prado e Antonio Candido – dedica um espaço considerável à descrição e análise dos principais percalços acadêmicos pelos quais Florestan Fernandes, contemporâneo de todos eles na FFCL, teve de passar. Os motivos que a levaram a incluir em sua pesquisa o acidentado percurso de um intelectual que, embora colega

de faculdade, jamais fez parte daquele grupo, além de jamais ter exercido crítica de espécie alguma, se justifica da seguinte forma: a perspectiva analítica utilizada.

Apoiando-se no trabalho de Raymond Williams, para quem o importante, segundo Heloísa Pontes, "[...] são as relações concretas do grupo com a totalidade do sistema social, e não apenas suas ideias abstratas" (PONTES, 1998: 15), a socióloga da Unicamp buscou estabelecer um contraponto entre o G*rupo Clima*, tido como elitizado e aristocrático, e Florestan Fernandes, o modelo por excelência do estudante universitário de origem plebéia. O exemplo específico de que ela se serviu para sustentar sua metodologia foi a obra *The Bloomsbury fraction,* na qual o notório crítico e teórico galês propôs uma comparação entre o aristocrático *Bloomsbury Group*[1] com o círculo pequeno-burguês do escritor setecentista inglês William Godwin.

De acordo com Heloísa Pontes, a perspectiva comparativa por ela adotada em seu estudo sobre o G*rupo Clima* tinha

> [...] um tríplice propósito: situá-los em conjunto, uns em relação aos outros, e todos em relação a Florestan Fernandes (1920-1995). Contraponto necessário para adensar a análise do perfil social e cultural do Grupo Clima, Florestan nunca se incorporou ao universo de sociabilidade desse círculo de amigos. Apesar disso, foi uma presença marcante no espaço em que todos se profissionalizaram como intelectuais acadêmicos: a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. "Outro" em relação a eles, permite, no entanto, enxergá-los melhor por uma lente ao avesso (PONTES, 1998: 18).

A referência à pesquisa de Heloísa Pontes não é, portanto, gratuita: das obras consultadas para a confecção deste artigo, a dela é talvez a que melhor descreva a ascensão acadêmica de Florestan Fernandes. Por intermédio de seu livro, é possível tomar conhecimento, por exemplo, de como esse autor se introduziu (ou foi introduzido) no universo do folclore, algo que se deu pouco tempo depois de ter conhecido Roger Bastide, no primeiro ano do curso de Ciências Sociais.

No final do primeiro semestre de 1941, como requer a formalidade institucional, Florestan Fernandes e seus colegas ficaram incumbidos de entregar um trabalho para a conclusão de uma disciplina ministrada pelo eminente professor francês. O trabalho apresentado pelo futuro autor de *A revolução burguesa no Brasil*

[1] Grupo de artistas e intelectuais britânicos do qual fizeram parte, entre outros, a romancista Virginia Woolf e o economista John Maynard Keynes.

ganhou nota quatro e meio, além de um comentário piedoso de Bastide. A decepção com o resultado o levou a estudar ainda mais. No desfecho do semestre seguinte, novamente solicitado a entregar um trabalho final em outra disciplina também ministrada por Bastide, cujo tema deveria ser “o folclore em São Paulo”, Florestan Fernandes, se beneficiando do conhecimento que tinha dos bairros populares paulistanos, apresentou um texto que se tornaria simplesmente sua primeira publicação. Nas palavras de Heloísa Pontes,

> [...] o trabalho foi examinado por Lavínia da Costa Vilela, assistente de Bastide na cadeira de sociologia I. Recebeu nove e meio de nota, com o comentário de que ele, Florestan, havia ido longe demais no tratamento sociológico do tema. Quando Bastide retornou de suas férias na França, Florestan o procurou e disse “que queria uma crítica séria do trabalho”. O professor mostrou-se surpreso com a existência de uma monografia sobre o folclore em São Paulo e afirmou que o trabalho lhe interessava muito. Convidou Florestan a ir à sua casa e disse que estava disposto a corrigir a nota. Florestan recusou a proposta, mas aceitou o convite. Na residência de Bastide, ouviu “comentários preciosos sobre a interpretação sociológica dos dados”. No entender do professor, ele não só tinha tomado “a pista correta”, como deveria “explorá-la de modo mais amplo” (PONTES, 1998: 146).

Roger Bastide gostou tanto do trabalho de Fernandes sobre o folclore de São Paulo que se dispôs a indicá-lo para publicação na revista *Sociologia*, o que de fato acabou sucedendo: revisto e intitulado “As trocinhas do Bom Retiro”, o trabalho foi editado como prêmio num concurso de monografias dos alunos da USP. Iniciava-se, assim, com sua primeira publicação, não só uma carreira de pesquisador como uma relação com o folclore enquanto objeto de estudo, que ainda iria absorvê-lo, de modo ininterrupto, durante mais alguns anos.

Relação sempre afetuosa, sem dúvida, porém desde os seus primórdios algo tensa, na medida em que, já naquela época, quando ainda mal havia deixado a condição de calouro, Florestan Fernandes demonstrava, embora de maneira embrionária, preocupações com relação ao estatuto epistemológico do folclore. Para que isso fique mais claro, seria útil mencionar uma determinada atitude de Florestan Fernandes, por ocasião da publicação de “As trocinhas do Bom Retiro”, bastante sintomática a esse respeito.

No prefácio que escreveu para a obra de estréia de seu jovem aluno, Roger Bastide ousou apresentá-lo simplesmente como o potencial realizador de um sonho

há muito acalentado por Mário de Andrade: o surgimento, no Brasil, de um "folclorista científico". A reação de Florestan Fernandes diante do prefácio de seu mestre – de acordo com a análise de Luís Rodolfo Vilhena, a quem se deve dar o devido crédito pela observação – diz muito sobre a relação que se estabeleceria, desde então, entre o sociólogo paulista e o folclore, caracterizada, conforme se poderá averiguar adiante, por uma série de dilemas de ordem conceitual, que só seriam resolvidos, se é que o foram, quando Florestan Fernandes escreveu seus últimos trabalhos sobre o assunto, nos primeiros anos do decênio de 1960. Para o antropólogo fluminense, na pesquisa acima mencionada, cujo projeto não poderia prescindir de uma apreciação, ainda que marginal, da relação conflituosa do movimento folclórico com um acadêmico de tamanho prestígio, o "germe" de boa parte das controvérsias manifestou-se no espírito de Fernandes desde o princípio de sua carreira:

> O entusiasmo que a proposta de estudar a cultura dos bairros populares paulistanos que habitara em sua infância lhe causou – resultando em um intenso trabalho de campo em que fez uso da "amizade com meninos e meninas" daquelas localidades (cf. Fernandes, 1947: 19) – era contrabalançado por profundas dúvidas teóricas sobre o significado do folclore como tema de pesquisa. Talvez com a intenção de não contrastar com o prefácio de Bastide, Fernandes resolveu extrair da versão original das "Trocinhas" um prefácio teórico, publicado, como ele próprio esclarece (p. 20), num artigo anterior, veiculado separadamente na imprensa com o título: "Sobre o Folclore" (VILHENA, 1997: 134).

Naquele período remoto, anterior aos históricos embates com os folcloristas, Florestan Fernandes, embora não soubesse (ainda) definir com precisão o que era folclore, já demonstrava convicção acerca daquilo que não era: ciência. Sendo assim, de acordo com semelhante ponto de vista, nem ele nem ninguém jamais se tornariam em tempo algum o "folclorista científico" sonhado por Mário de Andrade, posto que tal expressão pressupõe a crença, da qual Florestan sempre discordou, de que o folclore deveria ser encarado como uma ciência particular e autônoma. Daí se entende sua decisão de excluir o prefácio teórico da edição das "Trocinhas". Posteriormente, semelhante visão ressurgirá com bastante força retórica, quando Florestan Fernandes, deixando pra trás os tempos de aluno, já estava em vias de se tornar o mestre de toda uma geração de sociólogos.

A partir de 1945, pouco tempo depois de se graduar, foram publicados por Fernandes “[...] uma série de artigos motivados por circunstâncias casuais, muito mais simpáticos à tradição dos estudos de folclore, dedicados a cada um dos três autores que compõem a genealogia do movimento folclórico”. (VILHENA, 1997: 136) Seriam eles: Sílvio Romero, Amadeu Amaral e Mário de Andrade. De modo geral, os artigos são elogiosos, exceção feita a algumas poucas ressalvas que também já sinalizavam certas dissonâncias entre esses folcloristas tradicionais, quase sempre diletantes bem intencionados, com a nova mentalidade científica da USP, da qual Florestan era (e sempre seria) signatário.

Pouco antes de “abandonar” o folclore para se dedicar ao seu mestrado sobre os tupinambás, Florestan Fernandes escreveu um artigo no qual, segundo Luís Rodolfo Vilhena, “[...] identifica uma ‘crise de continuidade no folclore’, que envolveria a diminuição de publicações e, principalmente, ‘uma revisão do próprio problema da natureza do folclore como disciplina particular’” (VILHENA, 1997: 137). Formulado de modo indeterminado, no sentido de se preocupar menos em dar respostas do que em levantar questões, o artigo não deixava de expor certa fragilidade de suas concepções sobre a matéria, cuja definição de foco e método longe estava de se mostrar nítida, mesmo depois de contados alguns anos lidando com ela. Talvez em virtude dessa indeterminação, que muito provavelmente o afligia intelectualmente, Florestan Fernandes deixou de escrever sobre folclore até 1956. Quando voltou a se interessar pelo tema, publicando novos trabalhos relacionados a ele, redimiu-se exibindo uma abordagem bem mais aparelhada e segura em termos teóricos.

Entre o final dos anos cinqüenta e início dos sessenta do século passado, Florestan Fernandes produzira o suficiente para desenvolver um pensamento que, segundo Carlos Guilherme Mota, no hoje clássico *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*, poderia ser designado de “profundamente radical” (MOTA, 2008: 241), entre outros motivos, pelo fato de distanciar-se daquele ranço tipicamente oligárquico do pensamento social brasileiro de antanho, simbolizado na figura poderosa de Gilberto Freyre. Tido como uma “consciência-limite de seu tempo” (MOTA, 2008: 241), Florestan Fernandes lançou algumas de suas obras magnas num período (1957-1964) que o historiador paulista define como uma “era de ampliação e revisão reformista” (MOTA, 2008: 241). Isso equivale a dizer, muito

resumidamente, que ele se apresentou na época como crítico das posições nacionalistas, por exemplo, do grupo do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), além de propugnador de novos padrões de trabalho científico na esfera universitária, em oposição àqueles estudiosos polígrafos de gerações anteriores, para os quais a notoriedade intelectual era alcançada por intermédio da literatura e do jornalismo – após, é claro, a obtenção do título de bacharel em Direito.

Esses apontamentos são importantes para que se tenha pelo menos uma idéia geral do momento pelo qual a *intelligentsia* brasileira passava à época em que Florestan Fernandes polemizou com os folcloristas, a título de contextualização. Se, no começo de sua relação com o folclore, o sociólogo paulista o considerava, de forma um tanto confusa, "apenas" um método de pesquisa, isto é, um processo, uma técnica de trabalho no campo das ciências sociais, responsável pela coleta, seleção e catalogação de fontes primárias, na etapa final dessa relação percebe-se uma verdadeira evolução a respeito de semelhante ponto de vista.

Em um texto inicialmente publicado em 1958, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, nomeado "Objeto e Campo do Folclore", Florestan Fernandes manifestou uma opinião mais ampla no que tange à competência do folclore em termos epistemológicos:

> Entendido como um campo especial de indagações e de conhecimento, ele constitui uma disciplina humanística, semelhante à literatura comparada, podendo lançar mão, como esta, de técnicas de trabalho científico, sem ser uma ciência propriamente dita. Embora algumas fases do processo de investigação dos cientistas sociais e dos folcloristas sejam fundamentalmente similares, (...) a contribuição deles à explicação dos "fatos folclóricos" difere entre si como o conhecimento estético contrasta com o conhecimento científico da realidade (FERNANDES, 2003: 23).

A citação desse pequeno trecho é relevante para mostrar como o folclore, enquanto teoria do conhecimento, se antes era visto por Florestan como uma técnica de pesquisa empírica, passou agora a ser visto numa ótica que se poderia chamar de hermenêutica, no sentido de se lhe atribuir qualidades interpretativas. Por isso o cotejo, perfeitamente defensável, com a literatura comparada, além, é claro, da definição do folclore como uma "disciplina humanística".

Salvo engano, foi a publicação desse artigo no “Estadão” que deu início à polêmica com os folcloristas, mas não exatamente pelo que foi exposto acima, relacionado ao conceito de folclore não como realidade objetiva, mas “[...] como ponto de vista especial, que permite observar e descrever sua realidade” (FERNANDES, 2003: 5). Aproveitando-se de um ensejo – a resolução da Comissão Paulista de Folclore apresentada ao Congresso Internacional do Folclore, realizado em São Paulo – Florestan Fernandes criticou a definição de “fato folclórico” ali presente. Não cabe aqui esmiuçar os argumentos da resolução na tentativa de precisar o que seria o folclore como “realidade objetiva”. Basta dizer que ela provocou o seguinte comentário de Florestan: “[...] são perceptíveis alguns defeitos básicos, que a credenciam como uma tentativa logicamente gorada” (FERNANDES, 2003: 25).

A réplica, ou pelo menos uma delas, ficou a cargo de Édison Carneiro, diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que acusou Fernandes, em um texto chamado “A sociologia e as ‘ambições’ do folclore”, publicado na *Revista Brasiliense*, “[...] de novo comandante de nova investida contra o folclore” (CARNEIRO, 1959: 69). A tréplica, inevitável, saiu também na *Revista Brasiliense*, com o seguinte título: “Folclore e ciências sociais”. Trata-se de um texto pormenorizado, por isso mesmo um tanto longo, em que Florestan Fernandes procurou, do modo o mais objetivo e imparcial possível, sem sequer citar o nome do suposto contendor, explicitar todas as suas idéias sobre folclore, seja como “realidade objetiva”, seja como um “ponto de vista especial”.

A primeira parte do texto concentra-se mais no exame desse último aspecto. Como se pode deduzir, partido do pressuposto de que Florestan Fernandes sempre se destacou pela coerência, ele novamente voltou a defender a interpretação segundo a qual o folclore só se justificaria enquanto tal como uma disciplina humanística, ou seja, um campo de trabalho simétrico ao dos especialistas no estudo das artes, da literatura e da filosofia. Com relação a essa simetria, faz apenas duas ressalvas:

> a) o folclorista precisa fundir, com freqüência, indagações que podem ser feitas separadamente por aqueles especialistas; b) quando o folclorista trata de expressões orais ou dramáticas do folclore, muitas vezes se vê obrigado a documentar, ele próprio, os exemplares que pretende investigar (FERNANDES, 2003: 6).

Um pouco adiante, Florestan Fernandes fez questão de ressaltar, como resposta às ambições de alguns folcloristas, que ao folclore não se poderia conferir o “status” de ciência positiva autônoma. Não obstante ele se constituir numa realidade objetiva que pode e deve ser estudada cientificamente, cada ciência deveria investigá-lo sob determinados ângulos que lhe são próprios – psicológico, sociológico etc. Impossível seria unificá-los e reduzi-los todos numa disciplina especial. Nesse sentido, sintetizando ao máximo sua argumentação, o estudo do folclore “propriamente dito” ou “por si mesmo”, isto é, naquilo que toca seus aspectos formais, malgrado possuir validade epistemológica, não poderia ser apontado como uma ciência à parte. Visto como uma disciplina humanística, mais correto seria colocá-la lado a lado com a teoria e até com a crítica de arte, sem, obviamente, seu caráter judicativo. Em suma, um ramo de conhecimento digno, porém não científico.

Para Florestan Fernandes, em seu mais bem articulado trabalho sobre o folclore, a oposição cientistas sociais x folcloristas seria em essência falsa, pois, na medida em que exercem atividades fundamentalmente complementares, ambos deveriam antes de tudo se beneficiar do trabalho alheio: tanto os primeiros necessitariam das análises formais dos últimos quanto esses poderiam fazer uso dos métodos e práticas daqueles.

Quanto à delimitação do “fato folclórico”, ou, falando mais claro, à definição do que é ou não é folclore, Fernandes distinguiu e citou três direções diferentes: a primeira, inspirada em Franz Boas, “[...] que restringe o folclore aos limites das objetivações culturais que se manifestam através dos mitos, dos contos, da poesia, [...] da música, da dança” (FERNANDES, 2003: 13); a segunda, sob influência de Redfield, mais ampla e que abrange também “[...] técnicas, crenças e comportamentos rotineiros, de cunho tradicional, observáveis nas relações de homem com a natureza, com seu ambiente social ou com o sagrado” (FERNANDES, 2003: 13); e a terceira, mais inclusiva ainda, a qual o autor dizia seguir, que entende folclore como sinônimo de “*folk culture*” ou “cultura popular”.

É interessante observar que, talvez pelo fato de “Folclore e as ciências sociais” ter sido escrito para uma revista acadêmica, a mesma na qual Édison Carneiro havia publicado “A sociologia e as ‘ambições’ do folclore”, seu tom, conforme foi informado, é substancialmente neutro, ponderado, malgrado ter sido

motivado como uma resposta à análise depreciativa feita por aquele importante folclorista às ideias de Fernandes sobre o tema. De fato, as controvérsias ficaram para depois do lançamento daquela edição de nº 24 da *Revista Brasiliense*, responsável pela veiculação de "Folclore e as ciências sociais", talvez o principal ensaio teórico de Florestan a respeito do assunto. Em abril de 1960, o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* publicou um artigo seu chamado "Folcloristas em Confronto", esse sim de cunho eminentemente polêmico, o que faz dele, em certo sentido, a verdadeira resposta às críticas de Édison Carneiro, embora seu nome novamente não seja mencionado.

Se "Folclore e as ciências sociais" é um típico trabalho acadêmico (ensaístico, impessoal, equilibrado), "Folcloristas em Confronto" é um típico trabalho jornalístico, principalmente do tipo de jornalismo que se fazia na época em que foi publicado (provocador, passional, quase panfletário). Florestan Fernandes se propôs a fazer algo como um balanço da produção dos folcloristas, alegando que estes, na defesa do folclore como disciplina independente, mostravam-se cada vez mais interessados em interpretar os dados folclóricos como fenômenos sociais. O resultado, um artigo de caráter, por assim dizer, dionisíaco, que se valia inclusive da ironia como recurso retórico, deve hoje ser visto como uma exceção na carreira de Florestan Fernandes, pensador arquetipicamente apolíneo. Ademais, sabendo-se de antemão que o sociólogo paulista já contava quase quarenta anos quando escreveu esse pequeno texto, sua argumentação muitas vezes exaltada causa ainda mais surpresa, na medida em que não se poderia alegar ímpeto juvenil como justificativa.

De qualquer forma, logo no segundo parágrafo do artigo, exibindo de imediato uma entonação beligerante, Florestan enumerou uma série de perguntas dirigidas aos folcloristas, tais como:

> [...] o que têm feito esses folcloristas em favor do ponto de vista que advogam? Suas contribuições (...) por acaso se inspiram em modelos de descrição e análise fornecidos por disciplinas como a psicologia, a etnologia e a sociologia? Em que trabalhos eles fizeram, mesmo esparsamente, interpretações que ponham em evidência o fato de estarem laborando em prol do conhecimento dos processos psicos-sociais ou socioculturais subjacentes às manifestações folclóricas? (FERNANDES, 2003: 33.)

As respostas para as questões suscitadas não frustram a expectativa inicial do leitor, que jamais espera encontrar (e de fato não encontra) qualquer

condescendência por parte do autor para com o trabalho dos folcloristas. Entre uma ou outra ressalva, Florestan Fernandes não titubeou em qualificá-los de, basicamente, meros colecionadores de material folclórico, e muitas vezes colecionadores incompetentes, incapazes de coligir os dados de modo minimamente sistemático e fundamentado. Somente na parte final do artigo, talvez para contemporizar seu discurso demasiado severo, Florestan Fernandes voltou a defender a colaboração interdisciplinar, além de admitir algumas limitações específicas de seu ramo de estudo:

> Na verdade, cientistas sociais e folcloristas estão longe de ter alcançado um padrão ideal de trabalho no estudo do folclore brasileiro. Os próprios folcloristas reconhecem que ainda precisam aperfeiçoar suas técnicas de registro e colecionação de dados, *bem como quase estão na estaca zero na utilização positiva da análise folclorística*. Os cientistas sociais se acham em situação parecida, pois levam, sobre os folcloristas, a desvantagem de serem noviços em setores largamente explorados, ainda que segundo outras técnicas e inspirações (FERNANDES, 2003: 37).

Atentando-se ao trecho grifado, vê-se que mesmo na hora de conceder aos supostos debatedores um *mea culpa*, Florestan não deixou de embutir, no meio do parágrafo, uma discreta porém contundente censura aos folcloristas: “[...] bem como quase estão na estaca zero na utilização positiva da análise folclorística”. Isso equivale a asseverar mais ou menos o seguinte: apesar de legítima a aspiração do folclore em se tornar uma disciplina humanística, os folcloristas em nada teriam contribuído para que isso deixasse de ser uma simples quimera e se tornasse, de fato, uma realidade.

Após a publicação desse artigo, Florestan Fernandes ainda escreveria sobre folclore mais dois anos, portanto até 1962, sem, contudo, jamais utilizar-se da agressividade de “Folcloristas em Confronto”: a discussão, ao que tudo indica, simplesmente arrefeceu para, em seguida, acabar. Ao contrário do que hoje se poderia supor, devido à mentalidade politicamente correta do mundo contemporâneo, foi uma pena, posto que, a partir dela, uma série de idéias e questões relevantes, de ambos os lados da contenda, vieram a público, contribuindo para que o folclore, independente do ângulo de visão, conquistasse o principal, aquilo que sempre foi consenso de parte a parte: status epistemológico.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Édison. A sociologia e as “ambições” do folclore. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 23, 1959.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos*: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão*: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Rodrigo Morais Leite

Doutorando e mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), onde, sob orientação do prof. Alexandre Mate, desenvolve pesquisa relacionada à obra historiográfica de Décio de Almeida Prado, na área de Estética e Poéticas Cênicas. Leciona teoria do teatro na Escola Viva de Artes Cênicas de Guarulhos.

O QUE SIGNIFICA ARTE, CULTURA E EDUCAÇÃO NO PROJETO PEDAGÓGICO DE CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA – UFV?

Rosana Aparecida Pimenta
Instituto de Artes da Unesp - rosana.pimenta@ufv.br

RESUMO
A pesquisa em andamento tem por objetivo investigar as concepções de Arte, Cultura e Educação presentes no currículo do curso de formação para docência em Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Com o objetivo de realizar de um Estudo de Caso, o campo empírico do trabalho são todos os documentos referentes aos projetos pedagógicos do Curso de Licenciatura em Dança da UFV. Apresentamos como premissa o potencial da Arte para a transformação do indivíduo e da sociedade, bem como a importância de seus saberes para formação plena do ser humano, para a autonomia e o exercício crítico da cidadania. Neste sentido, infere-se a necessidade de articulação colaborativa entre as concepções de Arte, Cultura e Educação a fim de construir e cultivar valores essenciais à formação social dos sujeitos envolvidos.

PALAVRAS-CHAVE
Arte, Dança, Educação, Ensino Superior, Formação Docente.

ABSTRACT
The research aims to investigate the conceptions of Art, Culture and Education present in the curriculum of training course for teaching in Dance at the Federal University of Viçosa (UFV). With a view to carrying out a case study, the empirical field of work is based in all documents relating to educational projects of the Graduation of Dance at the Federal University of Viçosa (UFV). We introduce as premise the potential of Art for the transformation of the individual and society, and the importance of their knowledge to development of human beings, for autonomy and critical citizenship. In this sense, it is inferred the need for collaborative joint among the concepts of Art, Culture and Education in order to build and cultivate core values for social training of those involved.

KEYWORDS
Art, Dance, Education, Higher Education, Teacher Training.

1. Introdução

No intuito contribuir para a reflexão a respeito da Licenciatura na área artística como ação de transformação social, a pesquisa “Concepções de Arte, Cultura e Educação e a Formação do Professor de Dança”, em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes – Doutorado, objetiva discutir o que é tido como importante pelos especialistas, docentes e acadêmicos no que diz respeito a formação docente em Dança.

Esta pesquisa é fruto do envolvimento da doutoranda com Arte e Educação na Educação Básica e Superior. Desde a graduação no IA/Unesp, a pesquisadora apresenta-se engajada em projetos que relacionam Arte, ações culturais e educativas. Sua militância sedimentada no contato com o pensamento do filósofo frankfurtiniano Hebert Marcuse e do sociólogo francês Pierre Bourdieu, favoreceriam o permanente questionamento da cultura hegemônica em relação a Arte e Educação fazendo emergir inquietações sobre as diversas concepções que permeiam uma definição conceitual, bem como concepções podem expressar distintas orientações ideológicas.

O modo como as concepções de Arte, Cultura e Educação são expressadas nos projetos pedagógicos e ementários do curso de formação em análise, revelam as maneiras de conceber o currículo acadêmico na área. Essas concepções constituem o objeto deste estudo.

A hipótese a ser confirmada é a de que os **conceitos** empregados no PPC/Dança da UFV – Licenciatura, apenas repetem concepções idealizadas de Arte, Cultura e Educação, tanto quanto é romântico seu objetivo.

Para o qual, há o discurso de proposição de uma formação crítica sim, mas que contraditoriamente não pode se completar sem uma fundamentação que assegure princípios norteadores para que isso aconteça. Os quais deveriam estar explicitados e estruturados nas matrizes curriculares. Da mesma maneira, não estão ali contempladas as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCNs) para o curso de Dança.

De modo que, ainda que não tenha sido a intenção dos proponentes do PPC/Dança da UFV - Licenciatura, o mesmo apresenta um projeto de formação que pende mais para o tradicional e conservador do que para a transformação social por meio de uma formação crítica e emancipadora.

Nesse sentido, é manifestado neste trabalho o desejo de vir a contribuir para a reflexão sobre a proposição e reformulação de cursos de licenciatura em Dança. Queremos discutir a relação Arte, Cultura e Educação numa perspectiva crítica, o que deve se dar no intuito de propiciar a reflexão sobre a constituição de um Projeto Pedagógico de Curso e o significado político-pedagógico das reformas curriculares num curso de licenciatura em Dança.

Listamos abaixo os objetivos que, em suma, correspondem ao questionamento de que concepções permeiam a formação de docentes em Dança em sua educação inicial e que se constituirão o *background* de sua prática docente?

São eles: Realizar a análise documental dos itens que compõem o Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança da UFV, bem como as alterações e reformulações aplicadas desde sua criação; Revelar a presença, ou ausência, das concepções de Arte, Cultura e Educação no Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em PPC/Dança da UFV, bem como essas definições conceituais estariam ou se encontram ali formulados; Demonstrar a relação entre as concepções de Arte, Cultura e Educação presentes no PPC/Dança e as matrizes curriculares para a concretização do curso expressado no texto do projeto pedagógico; Questionar: Qual a efetividade para a formação artística crítica do docente num curso que opera com a especificidade em Dança? Apresentar uma proposta de um Projeto Pedagógico de Curso de Licenciatura em Dança para a UFV, com abordagem de cunho emancipador da Educação e que contemple a integração das linguagens artísticas no intuito de favorecer o desenvolvimento da Arte como potencializadora da transformação social.

Nossa premissa maior é de que a função estética e social da Arte opera no sentido de formação de um sujeito autônomo e consciente. Essa formação para a autonomia, no entanto pode encontrar obstáculo no que se refere ao campo de luta em que grupos e classes procuram hegemonia para legitimar seu *status quo*.

Bourdieu (2007) apresenta os mecanismos de legitimação da cultura erudita e com isso nos oferece pistas de como pode ser estreita a relação da história da formação da universidade e do sistema educacional, do entendimento de arte erudita e do estabelecimento do mercado de bens simbólicos europeu, na composição do referencial cultural brasileiro.

Os mecanismos de validação e perpetuação de valores na estruturação da sociedade, apresentados pelo autor francês, induzem a perguntas referentes à formação do professor na linguagem artística Dança, considerando as relações de poder entre a cultura dominante e a reprodução de desigualdades sociais. Também incita a identificar nesse quadro de reprodução das estruturas sociais de dominação e de luta, as concepções para a formação na área Dança no campo educacional

brasileiro.

Delineamos assim nosso trabalho: revelar, analisar e interpretar a construção curricular do curso de Licenciatura em Dança da UFV para então apresentarmos uma proposta de revisão do Projeto Pedagógico de Curso - Dança (PPC/Dança) que, por meio de uma abordagem de cunho emancipador da Educação, se utilize da integração das linguagens artísticas para favorecer o desenvolvimento da Arte como potencializadora da transformação social em relação ao contexto político e sociocultural.

2. Cursos de Licenciatura em Dança existentes no Brasil

A Dança no Brasil, tem seu reconhecimento como linguagem artística a ser trabalhada na escola por meio da obrigatoriedade do componente curricular Arte na Educação Básica, a partir da LDB 9.394/96. Desde então, passou a figurar em documentos formulados pelo Ministério da Educação e Secretarias Estaduais e Municipais de Educação de todo o país.

De acordo com Strazzacappa e Morandi (2011), o primeiro curso superior brasileiro em Dança foi criado em 1956 pela Faculdade de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador. Desde sua criação, o curso oferece formação em Licenciatura e Bacharelado.

A respeito do mencionado curso, Aquino (2001) afirma que ele foi o alicerce para o currículo mínimo para a formação em nível superior no Brasil na área de Dança. Sendo que, o referido currículo[1] para a formação em nível superior foi viabilizado pelo parecer de n.º 641/71, do Conselheiro Clóvis Salgado e pela resolução s/n de 19/08/71, do então Conselho Federal de Educação.

Aproximadamente 25 anos após a criação da primeira graduação em Dança, já na década de 1980, surgiram quatro cursos, dentre os quais está o da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), de licenciatura e bacharelado, instalado no Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da UNICAMP, em Campinas/SP, registrada em 01/03/1986.

1 O currículo mínimo abarcava as seguintes frentes: Técnica de dança, Composição Coreográfica e Improvisação, isso além dos conhecimentos de anatomia, cinesiologia, fisiologia e música. Estava apresentado um eixo de referência para a criação de novos cursos de graduação em Dança no Brasil.

Criada em 1985, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, havia a graduação em Dança da UniverCidade, atualmente com as atividades suspensas[2]. Outro curso criado em 1985 e à época instalado na Faculdade de Dança da PUC/Curitiba, hoje pertence à Faculdade de Artes do Paraná, da Universidade Estadual do Paraná (FAP/UNESPAR), uma instituição estadual. Havia ainda no litoral paulista, o extinto curso de Dança da Faculdade Santa Cecília dos Bandeirantes.

Além disso, surgem nas duas últimas décadas, diversos cursos de graduação em Dança oriundos da Reforma da Educação Superior, que apresentou um plano de ação para a reestruturação, desenvolvimento e democratização das Instituições Federais de Ensino Superior (BRASIL, 2003).

Hoje (2015), estão cadastradas no sistema e-mec (www.emec.mec.gov.br) do Ministério da Educação, Inep[3], trinta e três cursos de licenciatura em Dança por todo o país, sem contar 14 bacharelados em Dança. Ademais, há os inúmeros congressos, simpósios, fóruns e grupos de pesquisas que surgiram. Seguem, listados abaixo apenas os **cursos de Licenciatura.**

Na região sudeste do país, a começar pela cidade de São Paulo, temos três instituições privadas de ensino com cursos de licenciatura em Dança, são elas: a Faculdade Paulista de Artes (FPA), com curso criado em 24/12/1991, a Universidade Anhembi Morumbi (UAM), com curso criado em 22/02/1999 e o Centro Universitário Sant'Anna (UNISANT'ANNA), sem data de início do funcionamento do curso registrada.

Na grande São Paulo, no município de São Caetano do Sul, há a Faculdade Tijucussu[4], com curso criado em 02/02/2004. No interior do Estado de São Paulo, além da UNICAMP, universidade estadual anteriormente citada, há a Universidade de Sorocaba (UNISO), instituição privada, com licenciatura criada em 08/02/2010.

No Estado do Rio de Janeiro, há a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com licenciatura criada em 22/03/2010, a Faculdade Angel Vianna (FAV), com curso criado em 18/03/2001 e a Universidade Estácio de Sá (UNESA), em 03/02/2014, sendo que as três licenciaturas estão instaladas na capital. Das três

2 Na consulta feita ao sistema e-mec no dia 22/09/2014, o curso encontrava-se com o ingresso de estudantes suspenso.
3 Consultado em 22/08/2014. http://portal.inep.gov.br
4 Na consulta feita em 22/09/2014 ao e-mec, havia uma notação a respeito da instituição: Despacho Seres/MEC - Medida cautelar.

instituições presentes na cidade do Rio de Janeiro, apenas a primeira é uma pública e as outras duas de privadas.

Há ainda, no município de Campos dos Goytacazes, a Universidade Cândido Mendes (UCAM), com curso criado em 24/02/2014, instituição privada de ensino.

No Estado de Minas Gerais, estão localizadas duas universidades públicas com cursos de Licenciatura em Dança: a Universidade Federal de Viçosa (UFV), em Viçosa, com curso criado em 20/05/2002 e a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com curso criado em 02/08/2010, no campus de Belo Horizonte.

Na região Centro-Oeste, há na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), em Campo Grande, a Licenciatura em Artes Cênicas e Dança, que data do ano de 2009. Há ainda, a Universidade Federal de Goiânia (UFG), com curso criado em 06/03/2011, o Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia – Goiás, campus Aparecida de Goiânia, com curso criado em 30/09/2013 e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB), no Distrito Federal, com cursos que datam de 06/08/2010 e 07/04/2011, sendo que um deles está em processo de extinção.

No sul do país, além da UNESPAR, em Curitiba criada nos anos 1980, estão concentrados no Rio Grande do Sul, cinco cursos instalados em importantes universidades brasileiras: a Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), uma universidade confessional cristã, localizada no município de Canoas, com curso criado em 01/03/2008. Há a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em Santa Maria, com curso de 01/04/2013, a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), no campus de Pelotas, que apresenta uma licenciatura criada em 2008, com cursos em processo de extinção e a Universidade Federal do Rio Grande do (UFRGS), em Porto Alegre, com curso criado em 01/03/2009. Há ainda, a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), em Montenegro, com curso criado em 08/04/2002. Foi criada ainda em 1998, o curso da Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ), já extinto.

Na região norte, estão a Universidade Federal do Pará (UFPA), em Belém, com curso criado em 02/01/2008 e a Universidade do Estado do Amazonas (UEA), em Manaus, com licenciatura criada em 01/08/2001.

Na região nordeste, tal como é na região norte, todas as instituições que apresentam cursos de licenciatura em Dança são públicas, pertencendo ao Governo Federal ou Estadual: há a Fundação Universidade Federal do Sergipe (UFS), em Laranjais/SE, a Universidade Federal de Alagoas (UFAL), com o curso criado em 16/03/2007 no campus de Maceió, a Universidade Federal do Ceará (UFC), em Fortaleza, com curso criado em 18/06/2010 e a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em Natal, com curso de 16/02/2009. Há ainda, a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), campus de João Pessoa, com curso que data de 01/10/2013, a Universidade Federal do Pernambuco (UFPE), em Recife, com curso criado em 16/02/2009 e a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), com curso criado em 20/06/2012, no campus de Jequié.

3. A pesquisa em desenvolvimento, percurso metodológico e procedimentos

3.1 O Curso de Licenciatura em Dança da UFV

Os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Viçosa, apresentam já em seus primeiros dez anos de funcionamento, duas reformulações, sendo que a segunda está em andamento. Tendo recebido a Comissão de Avaliação do INEP, para avaliação *in loco,* no período de 02 a 05 de junho de 2013, a qual apresentou o relatório de Avaliação nº 93151 sobre o curso de Bacharelado em Dança. Sendo assim, a instituição aguarda a avaliação do Curso de Licenciatura.

A Universidade Federal de Viçosa (UFV) foi fundada em 1926 e está localizada na Zona da Mata no Estado de Minas Gerais, no município de Viçosa. Trata-se de uma cidade que possui uma população estimada de 76.147 habitantes para o ano de 2013, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2013).

É importante destacar que o município de Viçosa é essencialmente universitário. Sendo que, dos 76.147 habitantes, 14.597 são estudantes de graduação e pós-graduação, fazendo com que grande parte do comércio local, atividades culturais e artísticas estejam predominantemente voltadas para o atendimento de alunos, funcionários e professores da UFV. A cidade conta ainda

com outras três instituições privadas de ensino superior. Nenhuma das quais oferece qualquer formação na área de Artes, seja tecnológica, em bacharelado ou licenciatura.

Atualmente, a UFV oferece 67 cursos de graduação distribuídos em seus três *campi* – Viçosa, Florestal e Rio Paranaíba. Há, ainda, 40 programas de pós-graduação *stricto sensu.*

É uma universidade de tradição nas Ciências Agrárias e apresenta uma diversidade de cursos de graduação e pós-graduação nesta área. Já, no que diz respeito às Artes, possui apenas os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança que formam profissionais que, em sua maioria, não permanecem no município após a formatura e com isso, não exercem atividade profissional na cidade.

A graduação em Dança teve início em 2002, tendo sido aprovada pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CEPE) da UFV em 12/07/2000, registrado em Ata nº 360/2000.

Ao lado dos cursos de Comunicação Social, História, Geografia e Ciências Sociais representou a expansão da área de Humanidades na Instituição. De acordo com Moreira (2006), a criação do Curso de Dança causou estranhamento na comunidade acadêmica que questionou a pertinência dessa área de conhecimento na UFV.

Em conversa com o Pro-Reitor de Ensino Professor Frederico Passos, ele nos conta que a UFV sempre foi uma universidade pioneira no Brasil, mas que alguns docentes argumentavam contra a abertura de um Curso de Dança calçados no fato da área ser uma novidade para a instituição. Outras graduações, criadas à época, tinham raízes em cursos de graduação e pós-graduação já existentes na universidade. É o caso do curso de Bioquímica, o primeiro do Brasil (informação verbal)[5].

As pessoas envolvidas na criação do Curso de Dança apostaram na pertinência da diversificação e expansão das áreas acadêmicas na UFV

5 Informação fornecida pelo Pró-Reitor de Ensino Professor Frederico Vieira Passos em seu gabinete na UFV, em abril de 2015. Obs.: O Professor Frederico pertence ao Departamento de Tecnologia de Alimentos e foi a primeira pessoa na UFV a pensar que seria possível a criação de um curso na área de Dança na instituição. De acordo com Moreira (2006), na época de elaboração do PPC para proposição do Curso de Dança, o professor exercia o cargo de Pró-Reitor de Ensino e presidente do CEPE.

empreendendo sua criação no Departamento de Educação Física (DES), onde estava lotada a professora Maristela Moura Silva Lima, que corajosamente encabeçou esta ação.

A Comissão Criadora do Curso de Dança foi constituída pelos professores: Frederico Vieira Passos, do Departamento de Tecnologia de Alimentos (TAL), Maristela Moura Silva Lima, do DES, Alba Pedreira Vieira, oriunda do DES, Maria do Carmo Couto Teixeira, do Departamento de Educação (DPE) e pelas convidadas Suzana Martins, da UFBA, Dionísia Nanni, especialista na área e Patrícia Lima, Proprietária do Núcleo Arte e Dança de Viçosa , então diretora da companhia Grupo Êxtase de Dança.

O Curso de Dança pertence ao Departamento de Artes e Humanidades (DAH), do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCH) da UFV e oferece, atualmente, 20 vagas distribuídas entre a Licenciatura e o Bacharelado.

Na UFV, há três formas de ingresso nos cursos de graduação. A primeira, por meio do Sistema de Seleção Unificada (SISU), centralizado pelo Ministério da Educação o qual utiliza as notas obtidas no Exame Nacional de Ensino Médio (Enem). Esse sistema é o responsável por preencher 80% das vagas oferecidas pela UFV.

Sendo que, os outros 20% é preenchido por meio do Programa de Avaliação Seriada para Ingresso no Ensino Superior (PASES), que avalia o candidato por três vezes consecutivas no transcorrer do Ensino Médio. Os candidatos que participam da seleção de ingresso via PASES também podem realizar a prova do Enem.

A terceira maneira de ingressar nos cursos de graduação da UFV é por meio das vagas ociosas, as quais são acrescentadas ao número de vagas oferecidas via SiSU. No último ano, essas vagas representaram o acréscimo de 10% das vagas oferecidas por curso.

Visto que na UFV, são duas as formações oferecidas em Dança, Licenciatura e Bacharelado, apresenta-se como campo de desta pesquisa, o curso de Licenciatura que abarca o seguinte conjunto de disciplinas obrigatórias: Consciência Corporal, História da Dança, Balé Clássico, Dança Contemporânea, Teoria da Arte do Movimento de Rudolf Laban, Metodologia do Ensino da Dança, Folclore, Danças Populares Regionais, Música e Movimento, Antropologia e Arte,

Composição Coreográfica, Atuação Teatral, Dança de Salão, Dança para Portadores de Necessidades Especiais, Composição Solística, Pesquisa de Dança, Anatomia Humana, Fisiologia, Cinesiologia, Estágio Supervisionado e Práticas de Ensino. Há, ainda, o oferecimento de disciplinas optativas: Tendências e Modismos na Dança, Técnicas Circenses, Dança e Longevidade, Sapateado, Dança e a Escola, Imagem e Vídeo, Jazz, Repertório Clássico e Contemporâneo. Há duas disciplinas também voltadas para a linguagem teatral: Atuação Teatral e Desenho Teatral, contemplando aspectos técnicos. A presença dessas disciplinas sinaliza preocupação ou interesse na interface com o teatro.

A primeira vista, o rol de disciplinas apresentado sugere uma formação mais técnica em Dança. O oferecimento de disciplinas da área de Educação é mais restrito do que em outros cursos brasileiros observados. Notamos a ausência de Didática, Psicologia da Educação, Filosofia e Estética.

No que diz respeito ao Ensino de Artes em Viçosa, extraímos de um trabalho de conclusão de curso da UFV, orientado por mim e realizado estritamente neste município, as seguintes informações: 88% dos professores que ministram aulas de Artes nas Escolas Estaduais no município de Viçosa não possuem formação específica na área (BASTOS, 2013).

Outros aspectos importantes revelados neste mesmo levantamento, realizado pela então estudante citada acima, foram os seguintes: ao descrever os perfis dos professores atuantes na rede Estadual de Ensino em Viçosa foi possível observar que são justamente os professores com formação específica na área de Artes que se encontram em situação empregatícia provisória para o ensino nessa disciplina. O restante dos profissionais, são efetivos e formados em outras áreas do conhecimento, ou ainda efetivados na área de Artes, mas sem formação específica nesta área.

Revelamos ainda que, dentre os participantes do estudo, nenhum professor é efetivo em Artes. Existem apenas dois professores efetivos concursados para as áreas de Língua Portuguesa e Educação Física mas que lecionam o componente curricular Artes. Este fato levou a seguinte dúvida: ou existem poucos concursos e poucas vagas disponíveis para o componente curricular Artes no município, ou ainda não existem candidatos para essas vagas (pessoas com formação em Artes).

Os profissionais efetivados começaram na escola como contratados e só foram efetivados pela lei 100/2007. Para serem concursados os professores devem ter formação específica na área. No *Edital SEPLAG/SEE Nº. 01 /2011, de 11 de julho de 2011*, do último concurso público para professores da Rede Estadual no ano 2012. Lá consta que há obrigatoriedade do candidato possuir curso de formação específica na área. No caso da área de Artes, o edital pede a seguinte formação: "Arte/Artes: diploma devidamente registrado de curso legalmente reconhecido de Licenciatura Plena em Educação Artística, expedido por instituição de ensino superior credenciada"[6]. Neste mesmo concurso, consta que "O candidato que concorrer a cargos cuja habilitação exigida (área de atuação) permita cursos por equivalência/similaridade ao exigido deverá apresentar o respectivo histórico escolar.[7]"

Essa possibilidade colocada no edital permite a contratação de professores sem formação em Artes para lecionarem nesta área. Pensamos, isso ocorre pelo fato de que em Viçosa exista apenas o curso de Artes na modalidade licenciatura e bacharelado em Dança? Lembrando que o Curso de Dança da UFV ainda é relativamente novo tendo sua primeira turma formada em 2006.

O estudo mencionado acima, contribuiu para pensarmos a relação Universidade e Sociedade um aspecto a ser considerado em nosso Estudo de Caso.

Ao observar na microrregião da Zona da Mata Mineira as demandas por uma educação artística nas redes Estadual e Municipais de Ensino, nos perguntamos: A formação para a docência na área de Dança corresponde a expectativa de uma educação artística crítica e potencializadora?

3.2 Organização do material analisado

Tal qual indica Bardin (1994), a pré-análise do material explorado permitiu decidir a respeito de três aspectos: "a escolha dos documentos a serem submetidos à análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos e a elaboração de indicadores que fundamentam a interpretação final" (p. 121).

Os documentos que passaram por essa pré-análise foram os seguintes: As

6 Edital SEPLAG/SEE Nº. 01 /2011, de 11 de julho de 2011.
7 Idem.

atas de colegiado de Curso do período de 2002 a 2007, período que compreende a criação do curso até a organização do PPC/Dança vigente, que data de 2007; O PPC/Dança de Licenciatura - 2005, anexo ao relatório da Avaliação-Verificação "IN LOCO", do Curso de Dança, Processo 013902/2005, da Secretaria Geral de Graduação da Pró-Reitoria de Ensino da UFV; O PPC/Dança de Licenciatura - 2007, Processo 001765/2007, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFV; O PPC/Dança de Bacharelado – 2012 e o Relatório de Avaliação nº 93151 sobre o curso de Bacharelado em Dança[8]. A instituição aguarda a avaliação do Curso de Licenciatura. O PPC/Dança de Licenciatura – 2012, ainda não registrado[9]; Matrizes Curriculares do Curso de Dança da UFV; Regime Didático da UFV; A monografia "A criação do Curso de Dança na UFV na perspectiva de seus idealizadores que apresenta a proposta para um PPC inicial; Resolução CNE/CES 3, de 8/03/2004, que aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Dança e dá outras providências; Parecer CNE/CES 146, de 3/04/2002 - Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais dos Cursos de Graduação em Administração, Ciências Contábeis, Ciências Econômicas, Dança, Design, Direito, Hotelaria, Música, Secretariado Executivo, Teatro e Turismo; Lei de Diretrizes e Bases da Educação 12796/13 | Lei nº 12.796, de 4 de abril de 2013.

Esses documentos passaram por uma primeira leitura flutuante e aos poucos fomos demarcando os materiais a serem submetidos à análise propriamente. Sendo que o principal documento a ser explorado, o qual contém o objeto de nosso estudo são os PPC/Dança de Licenciatura - 2007, Processo 001765/2007 e O PPC/Dança de Licenciatura – 2012, este último em reformulação. É nesses documentos que observamos a presença ou ausência dos conceitos Arte, Cultura e

8 Uma vez que a instituição aguarda a avaliação do Curso de Licenciatura, decidimos observar esse PPC/Dança - Bacharelado para averiguar se haviam os aspectos que afetam o curso de Licenciatura. É comum que os cursos de licenciatura e bacharelado das IES federais apresentem-se vinculados, com entrada única por meio da Área Básica de Ingresso (ABI). O estudante ingressa no curso de Dança e pode optar pela Licenciatura ou Bacharelado apenas no 3º período, ao final do primeiro ano. Isso significa, que independente de sua escolha, um ano de curso é exatamente igual para ambas as formações. Sendo assim, apesar de o curso de Licenciatura vigente, datado de 2007, apresentar um PPC próprio, independente do Bacharelado, há algumas alterações realizadas em 2013 que já estão em vigor e servem para os dois cursos. Pode parecer que isso, de certa forma, fragmenta o curso de Licenciatura em Dança, uma vez que os componentes curriculares ligados ao bacharelado apresentem-se modificados a partir da última avaliação e a Licenciatura ainda com avaliação desatualizada.

9 Atual PPC/Dança, porém ainda não foi avaliado pelo MEC e passa por reformulação junto ao Núcleo Docente Estruturante e à Comissão Coordenadora do Curso de Dança. A versão analisada neste trabalho é anterior ao ingresso da pesquisadora no corpo docente do Curso de Dança da UFV.

Educação, na forma em ali se encontram.

Os critérios de escolha do material explorado compreendem as seguintes regras: da exaustividade, visto que todos os documentos da criação do Curso de Dança da UFV, bem como toda a legislação brasileira que define os cursos de Licenciatura foram considerados e consultados. No que diz respeito a representatividade, por se tratar de um Estudo de Caso os materiais escolhidos para compor o corpus a ser explorado foram determinados em função disso. Por último, a regra da pertinência, os documentos analisados são fontes de informação e correspondem aos objetivos da análise[10].

Determinamos, já na análise preliminar observar de que maneiras aparecem os termos: Dança, Arte, Cultura e Educação, os quais foram designados como indicadores. Os quais, tiveram como parâmetro a consonância/dissonância com seguintes perspectivas, a priori estabelecidas:

a) Da sociologia de Pierre Bourdieu (2005, 2007), a relação com os itens que propiciam o desvelamento da estrutura dos conceitos Arte, Cultura e Educação, tais como: bens culturais, capital cultural, capital social, capital simbólico, capital econômico, *habitus*, campo, violência simbólica, manutenção do status social, mecanismos de perpetuação e manutenção do poder ou da desigualdade social.

b) da filosofia de Hebert Marcuse (1977, 2006), a Dimensão Estética da Arte, essência revolucionária da Arte, seu potencial político para a transformação social e o caráter afirmativo da cultura.

O procedimento foi o seguinte, observar a frequência relativa dos indicadores com vista aos itens estabelecidos a priori com o objetivo de relacioná-los à conseguinte seleção de fragmentos que compõe as unidades de contexto. A partir dessa seleção, estabelecemos as seguintes categorias:

a) Arte: dança, linguagem, comunicação, estética, belo, artístico, técnica, arte/criatividade, arte/imaginação, arte/sensibilidade, arte/ciência, área de conhecimento, poética, clássica, tradicional, técnica, contemporânea, popular, corpo, movimento, expressão, corporeidade, etc..Sub-categoria: Arte-Educação: educação artística, arte-educador, dança-educação, abordagem

[10] Os dados do Exame Nacional de Desempenho de Estudantes (ENADE), que integra o Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (Sinaes), não foram considerados neste estudo pois o curso de Dança da UFV, até o momento, está dispensado de realizá-lo.

triangular do ensino de arte, projeto social, etc..

b) Cultura: erudita, popular, de massa, caráter afirmativo da cultura, pluralidade cultural, capital cultural, percepção, etc.. Sub-categoria: Humanidades: ciências humanas, economia, história, ideologia, contexto histórico-sócio-cultural, *status*, capital, transformação social, filosofia, ética, etc..

c) Educação: pedagógico, estágio supervisionado, currículo, didática, ensino formal, informal, educação básica, educacional, escola(r), ensino superior, capital social, mediação, ensino-aprendizagem, etc.. Sub-categoria: Universidade: ensino, pesquisa, extensão, regimento didático, institucional, recursos humanos, recursos materiais, etc..

Cada uma das categorias reúne as unidades de contexto sempre relacionadas aos indicadores e aos elementos estabelecidos *a priori*. Sendo que, o critério para destacar as unidades de contexto é que o fragmento revele a incidência dos indicadores estabelecidos no que diz respeito ao modo como estão apresentados no texto.

Os critérios que determinam as categorias obedecem os seguintes itens: cada elemento extraído do texto está inserido em uma única categoria obedecendo o princípio de exclusão mútua, cada uma das categorias pertence ao referencial teórico, apresentam objetividade e demonstram conteúdo substancial.

Na etapa de tratamento dos resultados obtidos são utilizadas, como referência para comparação, as seguintes fontes: Diretrizes Curriculares para o Curso de Dança, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, as Resoluções e Pareceres.

Na fase de interpretação da análise recorremos aos pressupostos que orientam essa pesquisa, observando a perspectiva adotada na apresentação dos conceitos Arte, Cultura e Educação nos documentos analisados.

Dessa maneira, o método de trabalho adotado compreende uma Análise de Conteúdo Qualitativa, visto que não se fundamenta na frequência de aparição de elementos presentes nos documentos e sim na elaboração das deduções específicas sobre um conteúdo ou *"uma variável de inferência precisa, e não em inferências gerais"* (Bardin, 1994, p. 141).

De acordo com Bardin (1994), a Análise de Conteúdo Qualitativa

caracteriza-se pelo fato de "*a «inferência - sempre que é realizada – ser fundada na presença do índice (tema, palavra, personagem, etc.!), e não sobre a frequência de sua aparição, em cada comunicação individual»"* (p. 142).

A análise procede na seguinte ordem: após realizada a exploração detalhada do PPC/Dança, o material é relacionado às DCNs Dança, a LDB, Resoluções e Pareceres. Os referidos documentos servem como parâmetro para identificarmos sua adoção no PPC/Dança; Na sequência, é assinalado em cada das unidades de contexto a abordagem dos conceitos Arte, Cultura e Educação, para finalmente inferir e interpretar os dados. Esse procedimento revela a incidência dos conceitos observados em sua dimensão contextual.

Foi organizada uma tabela relacional para auxiliar na visualização de coincidências e a distribuição dos itens destacados na análise hermenêutica pautada nos pressupostos orientadores desse trabalho.

O trabalho encontra-se na fase de realização da análise interpretativa que, após terminada permitirá a confirmação ou invalidação de nossas hipóteses. Espera-se que a discussão dos pressupostos presentes no PPC/Dança, revele suas lacunas, vacâncias, consonâncias e dissonâncias com os referenciais teóricos apresentados, bem como as demandas locais.

Ao final, a construção de uma proposta pedagógica a partir da avaliação do PPC/Dança da UFV visa apresentar, para além de sua atualização, alterações que tragam em sua essência a Arte como potencializadora da transformação social em relação ao contexto político e sociocultural, considerando a integração das linguagens artísticas em sua organização curricular.

REFERÊNCIAS

AQUINO, D. Dança e universidade: **Desafio à vista.** In Lições de Dança 3, Rio de Janeiro, 2001.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal; Edições 70, LDA, 1994.

BASTOS, F. R. N. **Professor de Artes:** A Política Educacional em Viçosa. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança). Viçosa: Departamento de Artes e Humanidades/UFV, 2014.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas.** 6ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **O Poder Simbólico. 11ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.**

BRASIL, Ministério da Educação. **Sistema e-MEC.** Instituições de Educação Superior e Cursos Cadastrados. Disponível em <http://emec.mec.gov.br>. Acesso em: 12 nov. 2012.

_____, Ministério da Educação e do Desporto. Conselho Nacional de Educação **PARECER N.º: CNE/CES 67/2003** Referencial para as Diretrizes Curriculares Nacionais – DCN dos Cursos de Graduação Brasília, 2003

_____. Conselho Nacional de Educação. Conselho Pleno. **Resolução 01/2002 que institui as diretrizes curriculares nacionais para a formação de professores da Educação Básica em nível superior para cursos de licenciatura de graduação plena**. Brasília: MEC/CNE/CP, 2002

_____. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior. **Resolução 03/2004 que aprova as diretrizes curriculares nacionais do curso de Graduação em Dança**. Brasília: MEC/CNE/CES, 2004.

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 9.394 que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional.** Brasília: Casa Civil, 1996.

BRASIL, Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Artes e Humanidades. **Projeto Pedagógico de Curso - Dança.** Viçosa: UFV, 2007

_____. Departamento de Artes e Humanidades. **Projeto Pedagógico de Curso - Dança**. Viçosa: UFV, 2012

_____. Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CEPE). Viçosa: UFV/CEPE. **Ata nº 360 de aprovação Curso de Licenciatura em Dança.** Viçosa: UFV, 2000

MARCUSE, Herbert. **Cultura e Sociedade.** 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2006. v. 1.

_____. **A dimensão estética**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1977.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Dados demográficos do Município de Viçosa, 2013.** Disponível em: <http://www.ibge.gov.br> Acesso em: Dez. 2013

STRAZZACAPPA, M. MORANDI, C**. Entre a arte e a docência** – a formação do artista da dança, Papirus, Campinas, 2011

Rosana Aparecida Pimenta

Atriz e diretora teatral, é mestre em Artes Visuais (2008) e graduada em Artes Cênicas (2001) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – IA/Unesp. Doutoranda pela mesma instituição, integra desde o ano de 2006, o Grupo de Pesquisa: Dança, Estética e Educação - GPDEE. Nos últimos dois anos, atuou como Coordenadora Pedagógica do Curso de Dança da UFV, instituição da qual é docente.

ENTRE DEUSES, SEMIDEUSES E ANJOS CAÍDOS

Maria da Graça Berman
Instituto de Artes - Unesp - mgberman@msn.com

RESUMO
Encontrados na teoria da ação simbólica de Ernest Boesch, este artigo usa os conceitos de ação, objetivos e comportamento cultural, tentando entender e comparar alguns aspectos do desenvolvimento da capacidade de dominar objetos culturais como um violino, uma bola de futebol e um personagem de teatro. A busca pela beleza ocorre em campos tão diferentes como a música clássica, o teatro e o futebol, processo que pode ser entendido pelos mitos e valores do grupo cultural, reelaborados pela consciência e experiências pessoais de jogadores, atores e violinistas.

PALAVRAS-CHAVE
Ação. Objetivos. Teatro. Música clássica. Futebol.

ABSTRACT
Found in the Ernest Boesch's symbolic action theory', this article uses the concepts of action, goals and cultural behavior, trying to understand and compare some aspects of mastering cultural objects like a violin, a football and a character. In so different fields like the classical music, the theater and the football game, the search for the beauty occurs in a process that can be understood by the myths and values of the cultural group that are recreated by the personal experiences and consciousness of the football players, actors and violinists.

KEY-WORDS
Action. Goals. Theater. Classical music. Football.

1.Introdução

O conceito de ação integra o arcabouço teórico e prático de diversos pensadores e profissionais. A ***teoria da ação simbólica*** desenvolvida por Ernest Boesch (1916/2014) o tornou um dos pioneiros da psicologia cultural, relacionando indissociavelmente o indivíduo ao seu contexto cultural. No seu ensaio ***The sound of the violin***, é esboçada uma trajetória evolutiva e simbólica do instrumento, animada pela busca do som bonito***, the beautiful sound,*** um estranho objeto culturalmente determinado e determinante.

O contato com este artigo e a verificação de proximidades conceituais e terminológicas, estimularam-me a tentar associá-lo às minhas duas áreas de interesse: teatro e futebol, onde também podemos buscar ***the beautiful acting*** e ***the***

beautiful game, com todas as controvérsias inerentes ao tema.Tentaremos entrar nos palcos e nos estádios com alguns conceitos da teoria da ação simbólica. Tentativa e erro sempre estiveram presentes nos campos, nos palcos e nas academias. Pretendemos fazer apenas uma troca de passes entre ação simbólica, teatro e futebol, deixando para outros a tarefa de marcar gols. O jogo pode ser interessante, ainda que a nacionalidade alemã de Boesch esteja a nos lembrar da tragédia dos 7 X 1 em 2014, quando as tentativas brasileiras foram mínimas e os erros infinitos. Nestas condições, nenhum jogo é possível.

2. Esboços do conceito de ação para Ernest Boesch

Para Boesch, a cultura é um campo de ação. O mundo onde vivemos é o mundo no qual agimos, tomando forma e significado para nós através da nossa experiência pessoal. A ***teoria da ação simbólica*** valoriza o papel da ***consciência,*** considerada a lente através da qual o conhecimento é organizado. O comportamento humano é considerado dirigido por metas culturalmente representadas:

> (...) o conceito de objetivo dá à teoria da ação uma perspectiva necessariamente cultural: embora as pessoas em todo lugar formem objetivos e antecipem a sua realização, o caminho através do qual elas perseguem seus objetivos será influenciado pela cultura... O modo pelo qual os indivíduos formam, antecipam e lidam com objetivos é uma dimensão importante da cultura. (BOESCH, 1991, p. 44/45).

Uma ***ação*** é composta por várias ações menores, chamadas actemas, cujo significado é derivado do lugar de cada uma dentro da sequência de passos que conduzem ao objetivo principal. Uma determinada ação pode se tornar um actema de uma ação maior que lhe dá sentido através de um ***objetivo superordenado***. As ações estão sempre ligadas em uma cadeia. Há ações permanentes, como colecionar selos, pintar quadros ou buscar a felicidade, onde atingir um objetivo não provoca redução das necessidades. Estas ações derivam suas motivações de objetivos superordenados. O bom ator nunca julga ter acabado o seu trabalho de construção do personagem, buscando novos objetivos a cada dia de atuação. O craque de futebol, geralmente, é aquele que mais treina e reconhece que não foi genial em todos os lances da partida, errando passes e perdendo gols. A busca da

beleza é permanente para os inquietos, seja ela traduzida em aplausos, gols, prêmios, bons contratos ou qualquer outro índice de satisfação pessoal e social.

3. Em outros campos

Sendo o esporte mais popular do mundo e uma prática universal, o futebol organiza suas estruturas e tem seus resultados determinados pela ação de jogadores, técnicos, árbitros, dirigentes e torcedores. A palavra inglesa ***goal*** pode ser traduzida como meta, objetivo, local para dentro do qual jogadores se esforçam em fazer avançar uma bola ou o resultado desse ato, ou seja, o nosso mais que popular gol.A teoria da ação simbólica valoriza o papel das projeções e da organização de objetivos em escalas crescentes, processo que se apoia na autoconfiança, isto é, na capacidade individual de acreditar na sua própria potência. Em geral, os jogadores mais talentosos e autoconfiantes são os que erram mais, porque se arriscam mais, mas também são os que podem nos brindar com lançamentos difíceis, chutes improváveis, dribles ousados e belos movimentos corporais:

> Enquanto o talento é inato ao jogador, embora aperfeiçoável por meio de treinamento, a autoconfiança deve ser construída. A psicologia esportiva já mostrou que todo atleta pode desenvolver sua 'expectativa de capacidade', ou seja, a convicção de que pode render mais. É comum futebolistas europeus (e raro no Brasil), antes de partidas importantes, mentalizarem determinadas jogadas. Eles visualizam os gestos técnicos que pretendem fazer, fato que, estudos recentes comprovaram, ativa o córtex motor como se ele fosse ordenar a ação imaginada. Em outras palavras, antever de forma repetida e concentrada certo lance pode facilitar sua execução. Há treinamento mental tanto quanto físico. (FRANCO JUNIOR, 2007, p. 343).

Podemos pensar que as antecipações futuras e o estabelecimento de objetivos crescentes sejam um processo inevitável de preparação profissional, cuja ausência pode gerar desajustes. Sem querer explicar a complexidade de uma vida através de alguns conceitos, não há relatos de que Garrincha tenha se preparado ou se imaginado como um jogador profissional, antes de se tornar um. Ele só teve uma carteira de trabalho em 1978, cinco anos antes de sua morte precoce aos 49 anos de idade, quando foi contratado pela Legião Brasileira de Assistência - LBA, para dar aulas de futebol para crianças carentes no Rio de Janeiro. Sua infância foi vivida na mais total liberdade em Pau Grande. Só conseguiu trabalhar na fábrica de tecidos da região porque jogava no time da empresa. As mulheres e a bola sempre disputaram

com a bebida a atenção de Garrincha. Apesar de suas pernas tortas, dominava como ninguém a arte de driblar e conduzir uma bola. Em 1951, jogando pelo Serrano, passou a receber pouco, porém muito mais do que ganhava na fábrica:

> Até então, Garrincha nunca pensara em futebol em termos de dinheiro. Ou em quaisquer termos. (...) Em 1950, o Brasil perdera a Copa do Mundo para o Uruguai, em pleno Maracanã, e ele nem se lembrara de ouvir o jogo pelo alto-falante armado na praça. Foi pescar e, na volta, encontrou Pau Grande inteira chorando. Quando ficou sabendo o porquê, achou uma bobagem. O futebol só era bom para jogar... Com 3 meses como profissional, cansou-se de subir aos domingos para Petrópolis e deixou o Serrano a ver navios. (...) Seu time era o Pau Grande, onde jogava de graça. (CASTRO, 2002, p. 39/40).

As ações de estudar, trabalhar e submeter-se a horários e regras disciplinares não pertenciam ao mundo de Garrincha, mas ao do futebol profissional. Na várzea ou no grande estádio, ele sempre seria um gênio da bola. Porém, podemos questionar se não teria sido mais feliz se não tivesse se tornado um ídolo mundial, ganhador de duas Copas do Mundo e centro das cobranças coletivas que dominam o futebol profissional. Como o anjo das pernas tortas, Pau Grande era o seu paraíso pessoal. Ao perdê-lo, tornou-se um anjo caído.

4. Em outros palcos

No teatro, a ideia de ação está presente desde os primórdios de suas formulações teóricas. Distinguindo as espécies de poesia segundo o modo de imitação, Aristóteles indicou a comédia e a tragédia como as formas em que as pessoas imitadas agem diretamente e as ações ocupam o papel mais importante: "... a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida (...) e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade.". (ARISTÓTELES, 1966, P.75).

A partir de suas observações e experiências no Teatro de Arte de Moscou, o ator e diretor Constantin Stanislavski sistematizou uma técnica de interpretação que influenciou de modo decisivo o teatro do mundo ocidental, principalmente após sua morte em 1938. Ele nunca pretendeu escrever uma gramática da atuação ou uma receita de procedimentos a serem necessariamente seguidos pelos atores. Buscando a criação de vidas verdadeiras no palco, empreendeu a exposição detalhada de um instrumental que poderia auxiliar o trabalho cotidiano do ator.

Contrariando as intenções originais e até o real significado das indicações do mestre russo, o “Sistema Stanislavski” foi entendido por muitos como um processo de trabalho que prioriza a preparação interior do ator (emoções, sentimentos, mente, imaginação, vontade e concentração) em relação à exterior (corpo, voz, movimentos, ações físicas e tempo-ritmo). Objetivando recriar no palco a organicidade da vida humana, nenhum aspecto pode ser priorizado em relação a outro e o ator deve desenvolver uma formação total: intelectual, emocional, espiritual e física. Tudo começa com a ação, base da arte do ator. Através de ações externas ou internas, o ator persegue objetivos que, em diferentes ritmos e situações, estruturam uma linha contínua:

> Onde quer que haja vida, haverá ação; onde quer que haja ação, movimento; onde houver movimento, tempo; e onde houver tempo, ritmo. (...) Toda paixão humana, todo estado de ânimo, toda experiência, têm os seus tempos-ritmo. (STANISLAVSKI, 1998, p. 216).

A proximidade conceitual entre Boesch e Stanislavski torna-se evidente pelo uso de termos idênticos (ação, objetivos, figurações mentais, entre outros) ou semelhantes, como o objetivo superordenado do alemão e o superobjetivo do russo:

> Numa peça, toda a corrente dos objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do **superobjetivo** da trama. (...) O tema principal deve estar firmemente plantado no cérebro do ator durante toda a representação. Foi ele que fez com que a peça fosse escrita; deve, também, ser ele o manancial da criação artística do ator. (STANISLAVSKI, 1968, pp. 285/287).

5. Trocando passes com coisas efêmeras

Como resultado da ação humana, o som de um violino é a concretização do objetivo de uma ou mais pessoas: do intérprete, do construtor do instrumento, do maestro, e assim por diante. Temos um objetivo de caráter efêmero, sem uma utilidade clara e evidente como possuem as ações de comer ou vestir, atos que visam a um resultado específico que beneficiará de forma precisa o sujeito da ação.

O caráter efêmero acompanha todo e qualquer evento cênico realizado diante de um público: concertos musicais, partidas de futebol e peças de teatro constituem espetáculos transitórios e finitos, realizados durante um tempo, em um espaço. Entretanto, constatamos que o efêmero se apresenta em diferentes graus

nestes eventos. Vivemos uma época de apogeu de mídias de reprodução. Partidas de futebol são transmitidas ao vivo para o mundo todo através da TV e da internet. Muitos concertos musicais são gravados e reproduzidos pelas mesmas mídias, ainda que com menor abrangência de circulação do que o futebol. Ao contrário, o teatro resiste à reprodutibilidade, mantendo-se como um original artístico único. Podemos até gravar uma peça para efeito de documentação, mas não conseguiremos mantê-la enquanto teatro.

Hans-Thies Lehmann assinala as mudanças no modo de percepção provocada pela circulação abundante e acelerada de imagens em movimento, consumidas de forma passiva e impessoal. A lei comercial da rentabilidade submete o setor cultural como um todo, inclusive e, talvez, principalmente, o futebol. Neste contexto, o teatro está em desvantagem, por não criar um produto palpável e circulante. Porém, esta antiga instituição ainda encontra um lugar na sociedade, preenchendo uma função associada justamente às suas aparentes desvantagens:

> Teatro significa um **tempo de vida em comum** que atores e espectadores passam juntos, no ar que respiram juntos, naquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente. A emissão e a recepção dos signos e sinais **ocorrem ao mesmo tempo**. A representação teatral faz surgir a partir do comportamento no palco e na plateia um **texto em comum**, mesmo que não haja discurso falado. (LEHMANN, 2007, p.18).

As categorias de tempo e de espaço definem qualquer evento cênico. Quanto à dimensão espacial, a menor variabilidade está no futebol, já que são sempre necessários um campo e duas metas em lados opostos. O jogo pode ocorrer em modernas arenas ou precárias áreas esburacadas, mas o formato espacial será sempre semelhante. Por outro lado, concertos e peças teatrais podem ocorrer em espaços totalmente diversos: palcos, praças, igrejas, quadras esportivas, etc.

Com relação ao tempo, o futebol é o evento de maior regramento: são duas partes de 45 minutos cada, podendo ocorrer acréscimos dificilmente maiores do que 10 minutos e, em partidas eliminatórias, prorrogação de 30 minutos e disputa de pênaltis. Somando-se todas estas etapas, raramente uma partida de futebol supera 3 horas de duração. O passar do tempo é sempre acompanhado pelo crescimento das expectativas e da tensão emocional do público. O tempo não passa, ele voa para os torcedores de futebol.

O teatro e a música vivem tempos heterogêneos e complexos. Uma mesma peça musical pode ser interpretada de formas diferentes, acentuando-se pausas, repetindo-se compassos ou sendo interrompida pelos aplausos do público. O talento artístico dos intérpretes condiciona diferenças traduzidas em acréscimos de minutos somados à execução da partitura. Já no teatro, um mesmo texto pode ser montado em espetáculos de 2 ou de 5 horas. Isso pode ocorrer porque o tempo não está sendo medido pela quantidade de minutos, mas pela qualidade da experiência compartilhada entre artistas e espectadores, entrelaçados numa mesma realidade corporal, sensorial e mental. Há vários tempos em jogo, entre eles o esteticamente ocupado pela encenação, o real vivido ou narrado pelos personagens, o específico ao contexto da criação dramatúrgica e o vivido pelo público no seu cotidiano. Sem a rigidez da matemática musical e das regras esportivas, os artistas teatrais podem comprimir ou dilatar livremente o tempo das suas criações. Porém, esta liberdade não pode perder de vista a recepção teatral, que funde a heterogeneidade temporal em apenas um tempo vivido por artistas e público.

A valorização do caráter presencial dos eventos cênicos faz com que seus criadores e organizadores se preocupem cada vez mais com o público. Os problemas da segurança e do conforto têm sido enfrentados na construção e reforma dos estádios de futebol. Grande parte dos teatros e salas de espetáculos já resolveram estas questões, mas se deparam com o desafio ainda maior da perda de espectadores, que julgam cansativas e desinteressantes suas experiências nestes eventos. E, o pior, é que, talvez, eles estejam certos, fazendo lembrar aquela inscrição que apareceu em milhares de camisetas nos anos 80: *"Vá ao Teatro, mas não me convide"*.

6. Entre bolas, violinos e personagens

Em seu ensaio, Boesch aborda a filogênese do violino, isto é, a sua evolução para uma espécie. Um violino é um objeto feito pelo homem e, como tal, tem uma longa história. Também a bola é um objeto feito pelo homem e tem uma longa história. E, no teatro, qual seria o objeto cuja filogênese poderia ser desenvolvida? Tanto o violino quanto a bola são objetos que persistem através dos tempos. Em uma arte essencialmente efêmera e irreprodutível como o teatro, a

literatura dramática é o elemento de permanência e, mais especificamente, os personagens, objetos constantes de trabalho do ator.

Boesch retoma o processo formador do violino a partir de antigos instrumentos com cordas que variavam de tamanho e tensão, equipados por caixas de ressonância e arcos cujo movimento produziu progressivamente sons mais límpidos e melhor controlados pelo intérprete. Por um lado, o processo de formação do violino foi determinado pela existência de materiais disponíveis; por outro, pelas possibilidades humanas de conduzir e manejar estes materiais. Entretanto, estes não foram os critérios fundamentais para a definição do conceito prático do violino: o desenvolvimento de formas progressivamente mais perfeitas serviu à qualidade do som e à possibilidade de termos um som mais bonito. Naturalmente, este som era desconhecido tanto para quem fabricava violinos, como para quem os tocava; porém, ambos se moviam pela imagem de beleza sonora que haviam pressentido. É exatamente esta imagem de objetivo sonoro que provocou e controlou transformações pelos mais variados períodos históricos e contextos culturais.

A bola de futebol também passou por um longo processo de evolução e de transformação. Os antepassados históricos do jogo jogavam com as cabeças decepadas de seus inimigos. Por volta de 2197 AC, o chamado Tsu-Chu praticado na China demorou algum tempo a conhecer uma bola de couro recheada. Em suas origens, o objetivo do jogo era propiciar uma espécie de treinamento militar, físico e psíquico para a guerra (AZOUBEL NETO, 2010, p.37). Posteriormente, apareceu a bola de câmara de borracha, coberta de couro e inflada por uma bomba, nascida em meados do século XIX, graças ao engenho do norte-americano Charles Goodyear. Para evoluir, a bola de futebol contou com a contribuição de três argentinos que criaram a bola sem nó, dotada de uma câmara com válvula e inflada por injeção. Graças a essa bola, “(...) desde o Mundial de 38, foi possível cabecear sem se machucar com o nó que antes amarrava a bola”. (GALEANO, 2004, p.27).

A evolução da bola foi condicionada pelas mudanças de significado cultural do jogo e pela necessidade de facilitar a sua condução pelos jogadores. Várias inovações formais e materiais a tornaram mais leve e impermeável. Este aperfeiçoamento facilitou o treinamento e a execução de jogadas que, certamente, favoreceram a beleza do futebol enquanto espetáculo. Além de, literalmente, preservar a vida de seus jogadores.

No teatro dramático, as personagens constituem, praticamente, a totalidade da obra. Enquanto linguagem artística, o teatro surgiu com o aparecimento da personagem:

> Tanto o ditirambo quanto o komos, pontos de partida respectivamente da tragédia e da comédia ocidental, eram narrações orais e coletivas, de origem religiosa. Mas o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem- o corifeu - se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria. (ALMEIDA PRADO, 1976, pp. 86/87).

Estas festividades gregas eram dançadas e realizadas por dezenas de participantes. O ditirambo narrava fatos da vida de Dioniso e o komos festejava a colheita da uva. Nos dois rituais, os participantes viviam um estado de êxtase, necessário para que saíssem do seu modo de vida habitual e pudessem entrar em contato com o deus. De acordo com vários estudos, no século VI AC, durante as festas consagradas a Dioniso, Téspis destacou-se do coro, fingindo ser o próprio deus, criando um personagem e tornando-se o primeiro ator ou *hypocrates*, aquele que responde.

Por um lado, podemos constatar que são ancestrais as tentativas de mobilizar e galvanizar emocional e sensorialmente o público. Por outro, podemos entender o surgimento do teatro a partir de rituais sagrados, como uma tentativa de domínio e compreensão da natureza e, também, de aproximação aos deuses. O personagem seria a ponte de ligação entre o humano e o divino. A compreensão de um deus seria facilitada pela sua transformação em personagem e apropriação pelos atores e público.

Entendendo ontogênese como o processo de tornar-se um ser, Boesch afirma que um violino se torna realmente um violino quando é tocado, necessitando do músico para produzir som e existir. A bola de futebol existe para ser chutada pelo jogador, sem o qual não passa de uma esfera de couro ou plástico, cheia de ar. O personagem é criado para ser corporificado pelo ator, sem o qual não passa de literatura.

Oferecendo uma gama de possibilidades expressivas, o violino exige um longo e frustrante empenho para se deixar dominar. Processo semelhante é exigido pela bola e pelo personagem, com algumas diferenças essenciais: a aprendizagem teatral não precisa começar na infância, poucos atores começam a atuar antes dos

20 anos de idade e é muito frequente que os chamados atores-mirins desistam da carreira que nem sempre desempenharam por vocação. Em compensação, atores e instrumentistas ganham repertório técnico-artístico e experiência cênica com o passar dos anos, amadurecendo e tornando melhores as suas performances. Já no futebol, a carreira geralmente termina mais cedo, sendo exceções os jogadores em atividade plena com mais de 36 anos. Por ser um esporte de alto rendimento, o desgaste físico é muito maior do que nas atividades artísticas, encontrando paralelo na dança e em algumas modalidades circenses.

Em geral, um bom violinista começa a estudá-lo por volta dos sete ou oito anos de idade, quando já foram superadas as dificuldades de coordenação sensório-motoras. Porém, o estudo pode ser bastante abalado pela baixa recompensa que a dedicação ao violino proporciona inicialmente. Ainda sem muita capacidade de discriminar e perceber sutilezas sonoras, a criança deverá ser bastante encorajada pelos pais a não desistir de estudar o instrumento, desenvolvendo a confiança de que a sua habilidade certamente se desenvolverá.

No teatro, o encorajamento pode demorar a acontecer, sendo expresso por prêmios, críticas favoráveis, patrocínios e continuidade de trabalho profissional. É claro que a linguagem teatral pode ser experimentada como forma de autoconhecimento e desenvolvimento expressivo, sem se transformar em atividade prioritária na vida das pessoas. Nestes termos, ela não necessita de encorajamento para ser praticada, assim como o futebol que, muito mais do que um jogo profissional, é uma brincadeira presente em todo o mundo, independentemente de geografia, idade ou religião. No futebol, há espaço para craques e cabeças de bagre, que podem jogar em grandes estádios ou campinhos de terra esburacada.

A aprendizagem do violino exige treinamento sensório e motor, força muscular, coordenação e desenvolvimento perceptivo e rítmico. O músico deve ter uma disciplina incansável, pois qualquer negligência torna-se evidente em uma apresentação pública. Porém, dificilmente a plateia se manifesta claramente durante um conserto ou uma peça de teatro. Já no futebol, a realidade é bem diferente: a falta de habilidade ou de inteligência é castigada nos estádios e o jogador não escapa das vaias e xingamentos do público.

O violino proporciona à criança vários problemas: o som permanece desagradável por um bom tempo; as cordas corroem as pontas dos dedos; a pele do

pescoço fica irritada; são necessárias várias horas diárias de estudo, etc. Muitos desistem do seu estudo, já que o violino é transformado em objeto antagônico pelas suas dificuldades inerentes, pelos constrangimentos sociais que causa e pelas limitações pessoais que está sempre a evidenciar. O violino se torna o 'não-Eu', o mundo externo oposto ao Eu. Bolas e personagens que não se deixam dominar, também se tornam o não-Eu de jogadores e de atores.

Mesmo assim, algumas crianças persistem, aceitando as frustrações da aprendizagem e buscando objetivos tais como a superação de uma adversidade, a confirmação de seu potencial individual, a sua transformação em um violinista famoso e popular ou, pelo menos, capaz de participar em grupos musicais do seu bairro. É preciso entender o violinista que a criança quer se tornar: nem todas querem tocar no Metropolitan: algumas ficariam extremamente felizes tocando na festa de Natal da sua família. Há jogadores felizes na várzea que não conseguem se adaptar e se satisfazer em um time grande.

Para Boesch, a aprendizagem e o domínio de um objeto são objetivos dominantes ou superordenados, isto é, objetivos futuros que comandam ações no presente. Geralmente, objetivos distantes são atingidos passo a passo. Plateias crescentes e cada vez mais especializadas podem ir acompanhando as carreiras do violinista, do ator e do jogador. Os aplausos, prêmios e conquistas certamente serão encorajadores, mas insuficientes. Além de agradar seu público, eles precisam agradar a si mesmos e isso é muito mais difícil, pois conseguem reconhecer suas falhas e avaliar o seu desempenho. Em busca da perfeição, dedicarão muitas horas diárias para tentar alcançar aquela qualidade que fala ao coração e que provoca uma reação de alegria e de realização nos raros momentos em que se consegue alcançá-la.Esta qualidade especial seria a capacidade de transformar um resistente ***não-Eu*** (violino, bola ou personagem) em uma extensão concordante do ***Eu***. Ou seja, um padrão de beleza que possa realizar por instantes um vislumbre de Utopia:

> Utopia é a imaginação de um mundo inteiramente em harmonia com nossos fantasmas, uma realidade inteiramente afinada com nossa experiência interior. Em outras palavras, a Utopia elimina o antagonismo **Eu / não-Eu**. O som bonito, um fenômeno externo, produzido pela nossa capacidade e correspondendo – ou até ultrapassando **-**nossos padrões ideais, torna-se uma prova do nosso potencial para criar um fenômeno que, pela sua aparência, simboliza a Utopia. Isso é verdadeiro para qualquer beleza artística. A beleza constrói pontes que eliminam o abismo entre Eu e não-Eu. (BOESCH, 2007, pp.186/187).

A beleza não é igual para todos, nem para todas as culturas, nem em todos os períodos históricos. O som bonito pode se opor ao barulho e às desafinações. A bela atuação pode se opor a estereótipos e um bom jogador é o contrário de um perna-de-pau. Porém, os barulhos participam de vários ritmos musicais, os péssimos jogadores podem se divertir entre si e os estereótipos podem provocar o riso e a reflexão crítica do público. O conceito de beleza é um ***mitema***, correspondente ao mito que relaciona o indivíduo ao seu meio social. Em outras palavras, além de expressar o domínio do objeto, a capacidade do sujeito ganha um significado cultural que pode colocá-lo no inferno ou no paraíso do seu contexto social.

Historicamente, a música tem sido um meio de aproximação com Deus. Portanto, a inclusão de barulho na música implica na rejeição do **mitema** cultural da pureza, no seu conteúdo social e espiritual apolíneo. O barulho pode, por sua vez, estar associado a uma liberdade dionisíaca, que não deixa de ser uma Utopia no sentido oposto. Portanto, ideais sonoros podem cobrir um espectro bastante largo, pois tanto o barulho como a pureza expressam diferentes mitos e fantasmas.

Associada ao reino da pureza ideal, a busca pela beleza faz com que o sujeito fique dividido entre suas tendências naturais e exigências culturais, reafirmando o caráter de ***não-Eu*** de seu objeto. O sujeito inclina-se para o lado apolíneo da Utopia, renegando seu lado escuro e impactando a definição do seu ***self***, isto é, a maneira como ele se sente em ação e como sente os outros. Este processo pode significar tanto a eliminação dos aspectos rejeitados do ***self,*** quanto uma aproximação ao ***self*** idealizado da pessoa.

A visão de mundo do violinista tende a se dividir entre o ‘meu mundo’ e o ‘mundo deles’. No primeiro, estão todos aqueles que abraçam os mesmos valores. No segundo, aqueles que não se importam ou mesmo rejeitam a pureza e tudo que

ela representa. Neste mundo dicotômico, o violino é mais do que um instrumento que produz som, ele passa a transmitir uma mensagem. O som tem uma mensagem, mas é, ao mesmo tempo, a mensagem. Neste sentido, o músico é mais do que um mensageiro: ele representa a mensagem. Músicos se tornam famosos, assumindo honrarias que transcendem sua relação com o instrumento, transformando-se em embaixadores culturais ou mensageiros da paz mundial.

O simbolismo espiritual quando associado ao som, pode também exigir pureza na vida do instrumentista. Em diferentes conotações, temos o mito da pureza expresso no som, no coração e no corpo, o que pode justificar parcialmente o enorme interesse demonstrado pela vida particular de artistas, músicos, jogadores e técnicos de futebol. Parece que para serem merecedores da realização da beleza, eles devem ser suficientemente belos em suas vidas pessoais.

O grotesco e o sublime entram em cena ou em campo, proporcionando prazer ou transcendência divina. Diferentemente da música clássica, teatro e futebol são estruturados pelo apolíneo e pelo dionisíaco. Pelé e Maradona são deuses da bola, ainda que tenham trajetórias pessoais opostas e sejam portadores de mensagens que vão além da sua capacidade como jogadores. Associando Apolo às formas perfeitas das artes plásticas e Dioniso à arte sem formas ou musical, Nietzsche afirma que estes dois instintos impulsivos se abraçaram, gerando uma obra superior: a tragédia ática. Ele reconhece em Apolo a imagem divina do princípio de individuação e em Dioniso, a exaltação que vai atrair o indivíduo subjetivo, obrigando-o a aniquilar-se no total esquecimento de si mesmo:

> O homem diviniza-se, sente-se Deus, e por isso a sua atitude é tão nobre e tão extática como a dos deuses que ele viu em sonhos. O homem deixou de ser artista para ser obra de arte: o poderio estético de toda a natureza, agora ao serviço da mais alta beatitude e da mais nobre satisfação do Uno primordial, revela-se neste transe, sob o frêmito da embriaguez. (NIETZSCHE, 1978, p. 40).

Em duas artes coletivas como o teatro e o futebol, o ator e o jogador se afirmam na sua equipe e este conjunto se realiza com seu público. Assumindo diversas formas, a busca pela beleza aponta para um objetivo que sempre está um passo adiante: o que já foi atingido não é suficiente, o objetivo real é atingir algo mais bonito ainda, que nunca esteve presente, mas que se deixa pressentir. Violinos, bolas e personagens estão enquadrados em mitos culturais cujo impacto

vai além da música, do futebol e do teatro. Intuitivamente, mais do que conscientemente, artistas e jogadores serão arrastados para dentro da órbita desses mitos e sofrerão a influência deles. Porém, o significado desses mitos será construído subjetivamente e absorvido pelas aspirações e experiências pessoais, isto é, pela organização individual dada aos significados coletivos.

Quando a beleza é atingida (ainda que sempre existam padrões mais altos a serem buscados), a relação ***Eu/não-Eu***, muda de qualidade: o antagonismo com o objeto é superado pela capacidade do indivíduo. O artista e o objeto formam um todo, simbioticamente ligados. O Eu se funde com o Objeto; o Objeto se dissolve no Eu. Esta possibilidade da relação ***Eu / não-Eu*** confirma simbolicamente o nosso potencial para atingir a Utopia, isto é, os fantasmas individuais vivem uma perfeita harmonia com o mito cultural e isto é viabilizado pelo som que objetiva o Eu.

Violinos, bolas e personagens estão sempre apresentando suas exigências e vantagens. Relacionados aos mitos e valores do grupo cultural, fazem lembrar que o seu domínio é uma ação social e que integram um processo contínuo de interação que gerará mudanças no objeto e, também, no sujeito em seu processo de assimilação. O artigo de Boesch exemplifica a construção individual e cultural de objetos, processo que não depende apenas da habilidade pessoal, mas de sistemas de significados. A habilidade depende de objetivos polivalentes e ancorados em redes de ações coordenadas, de pensamentos, crenças, regras e valores. Os objetos estão em movimento, mudando com o fluxo cultural e com o progresso das ações individuais.

A invenção de um objeto implica em ***objetivação***, já que o sujeito transforma em realidade uma ideia. Ao dominar o objeto, haverá ***subjetivação***, já que o objeto interfere na corporeidade do sujeito que, por sua vez, se acomoda ao objeto. O objeto amolda o sujeito e este lhe imprime estilos e variações individuais, processo socializado em estruturas de ação e de valores. Entre Apolo e Dioniso, artistas e jogadores fazem oscilar suas vidas e potências individuais. Como deuses, semideuses ou anjos caídos, passeiam no imaginário do seu público, incensados ou devorados pelas suas angústias ou projeções. Os fantasmas coletivos estão sempre prontos a jogá-los no inferno ou eternizá-los no céu.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA PRADO, Décio. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

AZOUBEL NETO**,** David. *O futebol como linguagem*. Ribeirão Preto-SP, FUNPEC Editora, 2010.

BOESCH, Ernest. - *Symbolic Action theory and Cultural Psychology.* New York, NY-US, Springer-Verlag Publishing, 1991.

CASTRO, Ruy. *Estrela Solitária- um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

FRANCO JUNIOR, Hilário. *A dança dos deuses*.São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

GALEANO, Eduardo. *Futebol ao Sol e à sombra*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1978.

STANISLAVSKI, Constantin. - *A Construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

Maria da Graça Berman

É atriz, dramaturga, professora e diretora, formada em Artes Cênicas pela ECA/USP e Letras pela PUC-SP. Foi atriz, dramaturga e produtora das peças *Nossa Vida É Uma Bola, Nos Campos De Piratininga* (texto com Renata Pallottini) e *A Bola Da Vez: Plínio Marcos*. Foi curadora de literatura da exposição *Futebol Na Ponta De Língua*, do Museu da Língua Portuguesa. Atualmente, faz Mestrado na UNESP e está contratada como atriz pelo SBT.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO E O RESGATE DA AURA

Amanda Ferreira Branco da Fonseca
Instituto de Artes - Unesp – amandafbf@yahoo.com.br

RESUMO
Este artigo mostra o percurso do processo criativo de minhas séries fotográficas. Essas séries unem elementos bastante distantes entre si - a pintura/grafismo corporal, inspirada em tradições indígenas, e as técnicas artesanais e analógicas de fotografia, que tem em comum o trabalho manual e o resgate da aura na obra de arte. Esse resgate da aura pode ser associado a uma tentativa de resgate do sagrado na arte e na vida contemporânea. O artigo apóia-se em teorias de Walter Benjamim e Júlio Plaza, sobre a produção artesanal nas artes, e em Lux Vidal e Lucia H. Van Velthem sobre a pintura corporal e os grafismos indígenas.

PALAVRAS-CHAVE
Fotografia artesanal. Pintura corporal. Grafismo indígena. Aura

ABSTRACT
This article shows the creative process route in my photographic series. These series unite very distant elements - the body painting/drawing, inspired by indigenous traditions, and the analog photography craft techniques, which have in common the handicraft and the aura rescue at the work of art. The aura rescue can be associated with an attempt to rescue the sacret in art and in contemporary life. The article is based in Walter Benjamim's and Julio Plaza's theories on craft production in art, and in Lux Vidal's and Lucia H. Van Velthem's theories on body painting and indigenous graphics.

KEYWORDS
Handmade photography. Body painting. Indigenous graphics. Aura

A vida contemporânea nas grandes cidades parece desrespeitar a natureza do ser humano, colocando-o em um ritmo frenético de trabalho e informações cada vez mais onipresentes, com as tecnologias digitais. Sem querer negar as vantagens dos avanços tecnológicos e a ampliação de nossas possibilidades, proponho obras que nos façam perceber o que pode estar sendo perdido com tudo isso, o que é de vital importância resgatar.

Com o presente projeto de pesquisa, busco dar continuidade ao trabalho que venho desenvolvendo desde a graduação em Artes Visuais, em 2009. A obra de arte como um retorno a uma "essência" humana, ao contato consigo mesmo, e a uma ancestralidade perdida na contemporaneidade.

Pretendo buscar essa ancestralidade através da recuperação da aura, de que nos fala Walter Benjamim, ou seja, a autenticidade da obra de arte, o seu valor fundamentado "no ritual que, de início, foi o suporte de seu velho valor utilitário" (Benjamin, 1955, 16). Seria então uma tentativa de retorno ao uso original da imagem artesanal, ligado ao culto, ao sagrado. Sobre a produção artesanal, Julio Plaza afirma:

> Na produção artesanal, a energia ou capacidade para realizar um trabalho, não pode ser criada, apenas traduzida. A energia transferida pelo agente através de um ato a um objeto é caracterizada por essas qualidades de aparência que se apresentam nas formas do concreto da arte. Energia e arte são dois aspectos que se realimentam e participam da mesma natureza. Junto da energia como capacidade para o fazer, vem o desempenho como forma de transformação da energia. Há perdas e ganhos. A luta do artista está relacionada com a lei da termodinâmica: a transformação da energia sem degradá-la na entropia, um "Transcriar". Isso porque a criação tem duas etapas: a formação espontânea, na mente, de uma forma ou insight, que é pura energia, a parte inexplicável da criação, paralelamente com a segunda etapa, a da transformação, que é a parte explicável e ato consciente. Esta fase, ao ser articulada, transforma a energia espontânea em signo em concomitância com o meio e sua materialidade (...). (PLAZA, 1998, p.14-15)

O trabalho artesanal, nas séries fotográficas que serão apresentadas mais adiante, une dois elementos que a princípio pouco tem em comum entre si: o desenho sobre o corpo, inspirado em pinturas corporais indígenas, e a fotografia analógica artesanal, feita com técnicas do século XIX, anteriores aos processos industriais de fotografia, e que já foram resgatadas por artistas em outras épocas.

Nos processos fotográficos artesanais aqui utilizados, pode-se dizer que a artista fabrica seus próprios papéis fotográficos (Monforte, 1997, p.79) (ou outros suportes): prepara a emulsão fotossensível, cuja fórmula varia de acordo com a técnica, e aplica no suporte, geralmente com um pincel. Depois, o suporte é seco e exposto à luz, em contato com um negativo, e posteriormente a imagem é revelada em banho químico. Como as imagens são capturadas com câmera digital, trata-se de processos híbridos entre digital e analógico.

A fotografia artesanal mantém a conexão com o real (o caráter indicial), ao mesmo tempo em que traz a marca do gesto, da mão, recuperando a aura. Isso parece conferir à imagem um caráter dúbio, misterioso.

O desenho sobre o corpo, os grafismos indígenas, também sugerem o retorno a uma ancestralidade. Nas séries fotográficas que serão apresentadas mais adiante, a pintura corporal está relacionada a uma busca pelas origens da cultura, da arte e da humanidade. Michel Thévoz afirma ser predominante a idéia de uma "anterioridade da decoração do corpo sobre todas as formas de representação plástica" (Thévoz, 1984, p. 59). A decoração do corpo como origem da Arte parece-me uma possibilidade bastante plausível, porém praticamente impossível de ser comprovada. Essa prática milenar remete a tempos primitivos e a culturas completamente diferentes da nossa, nas quais as pessoas se relacionam (ou relacionavam) consigo mesmas e com o mundo ao redor de forma diferenciada, integrada.

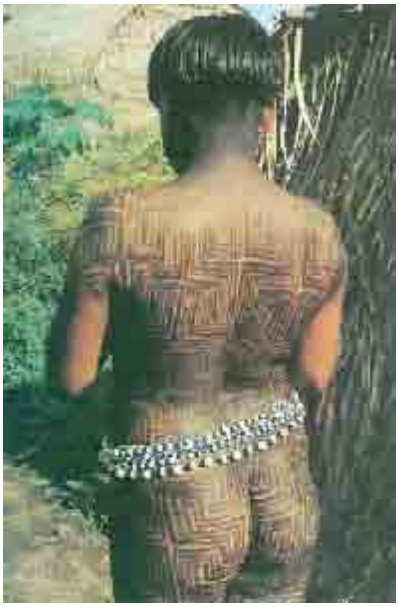


Fig. 1 – Pintura corporal Asurini. Foto: Delarole,
Fonte: *Grafismo Indígena* (Lux Vidal).

Iniciei essa pesquisa com o ensaio Grafismo, em que fiz os primeiros experimentos de pintura corporal, procurando adaptar os desenhos aos contornos do corpo, e buscando os enquadramentos fotográficos mais apropriados. Os grafismos foram aplicados apenas no rosto, costas, mãos e pés. O material usado foi um lápis de olho marrom, que achei interessante por ser um pouco mais escuro que a pele, com bastante precisão, mas ainda com um resultado delicado, dando um aspecto de textura. Essas imagens foram apresentadas em fotografia digital.

Fig. 2 – Processo de pintura para o ensaio Grafismo.
Foto: Aldrin Booz.

Fig. 3 – Processo de pintura para o ensaio Grafismo. Foto: Aldrin Booz.

Fig. 4 – Grafismo I, 2008
Amanda Branco. Fotografia digital.

Fig. 5 – Grafismo II, 2008
Amanda Branco. Fotografia digital.

No trabalho de conclusão do Bacharelado em Artes Visuais, desenvolvi a pesquisa e a série Serpente: Pintura Corporal e Processo Fotográfico. Fiz um levantamento sobre a pintura corporal indígena em algumas comunidades brasileiras, seus usos e técnicas, cujos principais materiais eram o jenipapo e o urucum, e sobre um desenho em particular, a grega, que aparece em diversas culturas indígenas e tradicionais pelo mundo. Esse desenho da grega costuma aparecer associado ao símbolo da serpente em culturas indígenas.

Também busquei significados do símbolo da serpente em diversas mitologias, como a Cobra-Grande dos índios Wayana, ligada ao mundo sobrenatural, a Ouroboros alquímica, símbolo da infinitude, e a serpente no cristianismo, uma representação do mal, numa visão maniqueísta de mundo; além de seu aparecimento nas artes visuais.

Era então um símbolo apropriado para a idéia de um ritual de transformação, criando uma analogia entre a troca de pele da serpente e a pintura corporal, efemêra e que pode ser trocada de tempos em tempos. Este ritual tinha como proposta ser um momento de contato consigo mesmo, um momento de silêncio.

A obra artística realizada foi um ensaio fotográfico que apresentava uma releitura dessas pinturas corporais indígenas no corpo da própria artista, que foi totalmente coberto pelo grafismo da grega.

Fig. 6 – Segunda “tentativa” de realizar o ensaio: os desenhos não fixaram o tempo necessário.
Foto: Aldrin Booz

Nesse ensaio, a princípio pretendia continuar usando para os grafismos o lápis de olho. Porém, devido ao tempo necessário para a realização dos desenhos, desta vez no corpo todo e não em apenas algumas áreas, a maquiagem se mostrou pouco eficiente, pois começava a borrar com o suor. Precisei escolher um material com alto grau de fixação, para realizar os desenhos em um dia e fazer o ensaio no dia seguinte.

Então, buscando um tom pouco mais escuro do que a pele, tentei usar materiais “legítimos”, usados na pintura corporal: o urucum, usado por índios americanos, e a henna, que é usada na Índia e Norte da África. Nos dois casos, a preparação da receita originalmente utilizada não surtiu o efeito desejado. No caso do urucum, provavelmente foi porque não consegui o fruto in natura, e sim as sementes já secas, como são comercializadas em nossa região. Já para a henna, não encontrei instruções de fato de como preparar a pasta; a receita que obtive não garantiu a fixação da cor.

Enfim o desenho sobre o corpo foi feito com uma caneta hidrográfica, material industrializado, e de certa forma mais coerente com o contexto de uma cultura urbana. A caneta era feita com pigmentos alimentares, para evitar problemas de alergia na pele ou intoxicação.

Para a realização da pintura e do ensaio, contei com a ajuda de outro artista, Aldrin Booz. Foram cerca de 8h de trabalho de pintura corporal, quando conseguimos realizar o ensaio de fato.

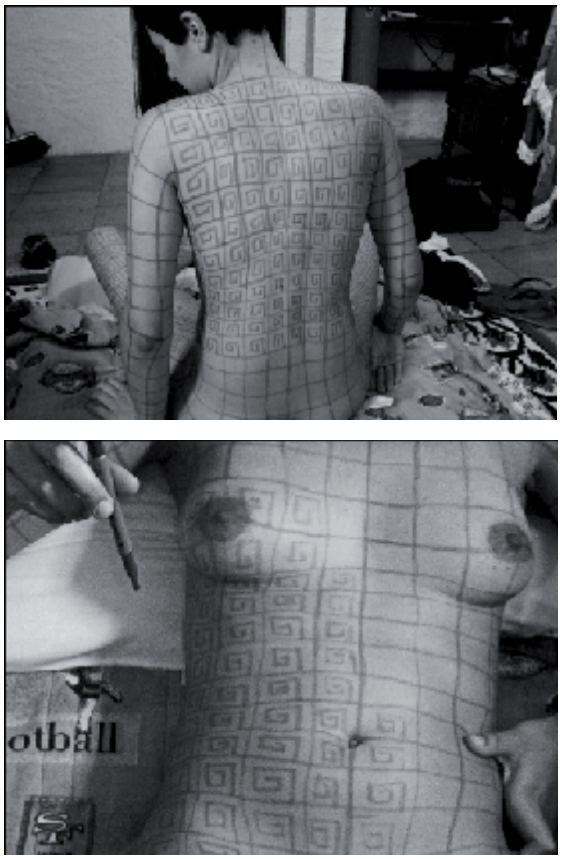


Fig. 7 – Processo de pintura corporal com caneta hidrográfica, para o ensaio Serpente. Fotos: Aldrin Booz.

A pintura corporal sai rapidamente, entretanto, fica registrada através da fotografia, criando uma oposição entre o efêmero e o durável. O processo fotográfico escolhido para a revelação das imagens foi o Van Dyck Brown, que resulta em uma imagem em tons de marrom. A escolha desse processo reforça a ideia de resgate do passado. Além do próprio processo artesanal, com manchas e acidentes de percurso, os tons de marrom do Van Dyck costumam aparecer carregados de nostalgia; se parecem com fotos de outras épocas.

O suporte, tecido algodão cru, me pareceu o mais apropriado, considerando o seu apelo tátil, material; é como o tecido da roupa que está em contato com a nossa pele, e a pele aqui tem um papel primordial.

Fig. 8 – Imagem digital realizada para o ensaio Serpente, antes de ser tratada no Photoshop. Foto: Aldrin Booz.

Fig. 9 – Serpente II, 2009. Amanda Branco. Fotografia em Van Dyck Brown s/ algodão.

Fig. 10 – Serpente VIII, 2009. Amanda Branco. Fotografia em Van Dyck Brown s/ algodão.

Posteriormente, iniciei um novo trabalho, a série Animus. Esse ensaio foi realizado em um sítio em Januária - MG, usando a paisagem local como cenário. Nesta série, fiz um ensaio fotográfico com o artista Aldrin Booz, desta vez com uma releitura de pinturas corporais tipicamente masculinas dos Kayapó-Xikrin do Cateté, que são utilizadas no fim do ritual de iniciação masculino. (VIDAL: 2000, p.166).

Fig. 11 – Pintura corporal masculina dos Kayapó-Xikrin.
Desenho de Odilon João Souza Filho, publicado
em: *Grafismo Indígena* (Lux Vidal)

Fig. 12 – Processo da pintura com tinta facial. Foto: Amanda Branco.

Aqui, o corpo do modelo foi quase todo pintado de preto, além de parte do rosto, com uma tinta facial industrializada, e depois realizamos desenhos tirando parte da tinta.

Utilizei dois processos fotográficos nessa série: o cianótipo, que produz imagens em azul escuro, e a goma bicromatada, que permite usar pigmentos, criando imagens monocromáticas ou policromáticas. As imagens digitais foram tratadas no Photoshop, tendo os canais de cor separados, que , ao serem invertidos, geraram 3 negativos para cada imagem (um negativo para cada cor – no caso, amarelo, vermelho e azul). Os negativos foram impressos em transparência, como fotolitos, e então foram usados para criar as impressões com goma arábica e cianótipo sobre o papel de aquarela. Para a realização destas imagens, cada cor foi feita através de uma exposição à luz e nova revelação.

Fig. 13 – Imagem digital realizada para o ensaio Animus, antes de ser tratada no Photoshop para a realização dos negativos. Foto: Amanda Branco.

Fig. 14 – Animus I, 2012. Amanda Branco.
Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel.

Fig. 15 – Negativos usados para a realização da obra Animus I.
Foto: Amanda Branco.

Em 2014, realizei um novo ensaio, Matéria em Luz, também em goma bicromatada e cianótipo sobre papel. Aqui, em vez de pintar o corpo da modelo, projetei desenhos com um retroprojetor, remetendo à pintura corporal.

O ensaio foi feito em um estúdio improvisado na minha casa, e a modelo apresenta mobilidade reduzida. Seu corpo é um tanto pesado para ela, que não desenvolveu muito bem as habilidades motoras.

Os desenhos projetados são inspirados em representações do símbolo da borboleta, associada ao reino dos espíritos, em algumas culturas indígenas (VAN VELTHEM, 1992, p. 54); e são uma tentativa de conferir leveza à imagem corporal. Em algumas imagens podemos perceber sua formação circular, o que o aproxima de uma mandala. Simbolicamente, mandalas são associadas à psique, à completude do self. (JAFFÉ, 2008, p. 324). O nu também é um elemento simbólico, uma tentativa de aceitação do próprio corpo, sem tentar escondê-lo dos outros e nem de si mesma.

Como a modelo não autorizou a divulgação de sua identidade, são mostrados apenas detalhes das obras.

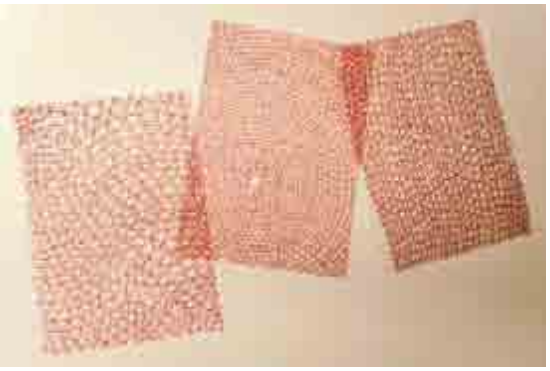


Fig. 16 – Desenhos feitos a mão com caneta permanente sobre transparências, feitos para projeção no corpo da modelo. Foto: Amanda Branco.

Fig. 17 – Processo de revelação da fotografia: montagem do fotolito sobre o papel sensibilizado. O vidro é colocado por cima para manter o conjunto no lugar enquanto o papel é exposto à luz do sol. Foto: Amanda Branco.

Fig. 18 – Matéria e Luz I (detalhe), 2014. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel.

Fig. 19 – Matéria e Luz III (detalhe), 2014. Amanda Branco.
Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel.

O próximo passo será um novo ensaio com a retomada do autorretrato, mas desta vez, explorando a materialidade da fotografia com a madeira como suporte. A madeira remete à natureza e rusticidade, e apresenta semelhanças com a pele: suas tonalidades e texturas característica. Juntamente com cores possibilitadas pela goma bicromatada, busco criar imagens como uma amálgama de madeira e fotografia, suporte e conteúdo.

Tenho a intenção de assim contribuir para uma arte voltada para o humano e para o retorno às origens. Uma arte novamente contemplativa, ainda que atualizada: não é a perfeição da forma que detém o olhar, e sim a sensação que evoca.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975.

JAFFÉ, Aniela. *O Simbolismo nas Artes Plásticas* in JUNG, Carl G. O Homem e seus Símbolos. 2a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia Pensante*. São Paulo: Senac São Paulo, 1997.

PLAZA, Julio e TAVARES, Monica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

THÉVOZ, Michel. *Le Corps Peint*. Genebra: Skira, 1984.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. *Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana* in: VIDAL, Lux (ORG). Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética. São Paulo: Studio Nobel : FAPESP : EDUSP, 2000.

VIDAL, Lux. *A pintura Corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté* in VIDAL, Lux (ORG). Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP : EDUSP, 2000.

Amanda Ferreira Branco da Fonseca

Artista visual, cursando o Mestrado em Artes - IA/Unesp e Especialista em Fotografia - Senac. Desenvolve obras híbridas de fotografia digital e analógica/artesanal, além de ilustração e pintura.

ARTE

MESA 23 - Arte e Sociedade

Elaine Regina dos Santos
CELEIDA TOSTES - VIDA, ARTE, ENSINO

Giancarlo Martins
SOBRE COMUNIDADES: MODOS DE ESTAR JUNTOS E COMPARTILHAR

Pio de Sousa Santana
A CRIAÇÃO DO CURRÍCULO ESCOLAR E OS ELEMENTOS DE CONTROLE SOCIAL

Luana do Amaral Silva; Francisco Carlos Telles Baldi
GEO.ARTES: DA COMUNIDADE PARA A SALA DE AULA

Bruno César Tomaz Lopes
A POÉTICA DO NOMADISMO E DA MARGINALIDADE COMO DISPARADORES DE PROCESSOS CRIATIVOS

CELEIDA TOSTES – VIDA, ARTE E ENSINO

Elaine Regina dos Santos
Instituto de Artes - UNESP – elansantos@ig.com.br

RESUMO
Este artigo apresenta parte do trabalho da pesquisa de mestrado sobre a artista Celeida Tostes, considerada a grande dama da escultura carioca.
Celeida foi uma importante artista brasileira, tornou sua arte cerâmica agregadora, integrou-a com a vida e o ensino. Através de suas obras desvelou a origem da matéria, contou a história da cerâmica, passeou por povos fazendo uma ponte entre o arcaico e o contemporâneo, entre a cultura popular e a erudita.
Nosso objetivo, além de apresentar o trabalho de Celeida, também é de argumentar sobre a importância do papel do artista quando docente, principalmente ao tratar a arte como um meio indispensável para tornar social a sua individualidade, refletindo e propondo a infinda aptidão humana para a integração, para a circulação de experiências e ideias.

PALAVRAS-CHAVE
Celeida Tostes. Arte contemporânea. Escultura. Cerâmica.

RESUMEN
Este artículo se presenta parte del trabajo de investigación de maestría sobre el artista Celeida Tostes, considerada la gran dama de escultura del Río de Janeiro.
Celeida fue una importante artista brasileña, su arte se convirtió en la cerámica agregador, la sumó con la vida y la enseñanza. A través de sus obras reveló el origen de la materia, contó la historia de la cerámica, paseó por pueblos haciendo un puente entre lo arcaico y lo contemporáneo, entre la cultura popular y la erudita
El objetivo, además de presentar el trabajo de Celeida, es también para discutir sobre la importancia del papel del artista como maestro, sobre todo cuando se trata de arte como un medio indispensable para realizar su individualidad sociales, reflexionar y proponer las aptitudes humana infinitas para integración en la circulación de experiencias e ideas.

PALABRAS CLAVE
Celeida Toste. Arte contemporâneo. Escultura. Cerámica.

INTRODUÇÃO

Celeida Tostes (1929-1995) foi uma artista além de seu tempo. Viveu a prática artística nos seus aspectos antropológico, social e acadêmico. Sua produção artística de maior representatividade, apesar do breve período, entre 1979 e 1995, foi de grande intensidade. A artista contribui para tirar a cerâmica do estatuto de arte menor. Através de seu trabalho usou o material barro para lançar reflexões contemporâneas nos meios formais da arte.

A partir da gravura em metal e sua experiência na Universidade de New Mexico Highlands, em Las Vegas, no Novo México, deu-se a passagem para a esmaltação em metal. Aos poucos, a experiência com matérias primas da esmaltação, que fazem parte do universo da cerâmica, aliada às memórias da infância, levou Celeida ao campo da cerâmica, onde reconheceu seu material expressivo, o barro.

Celeida iniciou fazendo bolas em cerâmica em 1978, muitas bolas, segundo a artista chegaram a um número de mil bolas.

A partir da "Série Bolas" passando para a "Série Fendas" identificamos a investigação do seu fazer artístico que busca um desvelar das suas questões estéticas e do seu próprio orgânico. De um corpo. Através dos volumes e formas encontra um corpo. Um corpo que possui um dentro e um fora. As bolas são esferas ocas, o redondo alude à terra, às formas cósmicas. As bolas contêm o oco, um espaço interior, e o espaço interior possui grande valor simbólico como origem do vigor da matéria viva. Um espaço com possibilidades múltiplas de existência.

Fig. 1 – Celeida Tostes, "Série Fendas"
Imagem cedida pela Fundação Clóvis Salgado – Belo Horizonte – MG - Brasil .

Ao descobrir aberturas nestas bolas, a artista ganha acesso às novas possibilidades de expressão e visualidade. Surge a "Série Fendas". Trazendo sua temática "Passagem", que passa de uma obra a outra continuando a reflexão, que tem abertura e permite uma passagem, e sua temática feminina, sobre a fertilidade, o nascimento e a criação.

Despojada do fetichismo e aura tão comum na história da arte, suas obras propõem um diálogo próximo ao espectador, a matéria é nua, o barro, sem intermediário industrial, seu instrumento é o corpo. Em contato direto modelou suas formas, sua poética e generosamente compartilhou suas questões estéticas, plásticas e sociais com o interlocutor, sem hierarquia.

A artista identificava-se com o feminino e o revelava por toda a sua obra. Sua trajetória desvela que sua obra nasce do ventre da terra. Através de suas investigações, suas obras revelam o corpo feminino, o útero, o nascimento, o ventre, a mão, o ventre da mão. Apropria-se de seu corpo e por ele faz uma grande viagem poética e estética, tecendo com o barro suas inquietações, desvelando orifícios por onde podemos espiar o mistério da criação. Através de sua obra também discute a essência da vida, o trabalho, as ferramentas, o abrigo, e como se relacionam entre si - sem distinção de gênero.

Para Bachelard o que torna a visão aguçada, penetrante é a vontade de olhar no interior das coisas, de detectar a falha, a fenda, um caminho por onde se pode violar o segredo das coisas ocultas. A vontade de olhar, natural do homem, alia-se uma imaginação inventiva que antevê as profundidades da matéria, a intimidade protegida da matéria e por analogia a intimidade do seu próprio ser. “Ao sonhar a profundidade, sonhamos a nossa profundidade. Ao sonhar com a virtude secreta das substâncias, sonhamos com o nosso ser secreto.” (BACHELARD, 1990, p. 39). Um devaneio de homem sonhador atrelado a uma investigação curiosa e objetiva.

Com a série “Bolas” e “Bolas com Fendas” participou, em 1979, da exposição “Oficina das Artes do Fogo” na “Grande Galeria do Palácio das Artes” em Belo Horizonte e da Exposição com a artista Nelly Gutmacher na Galeria Funarte - Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade - no Rio de Janeiro. Em 1980, participou do 1º Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais da Bienal de São Paulo, onde recebeu o prêmio de “Menção Especial”.

Passagem

“Passagem”, de 1979, é considerada por Celeida Tostes e críticos, a matriz de seu trabalho. Através desta obra a artista marca muito bem sua temática de recolocação da questão feminina e por extensão a questão do corpo. Usa o próprio corpo como suporte para suas experiências com barro onde ela mergulha.

A performance “Passagem” foi realizada em um quarto onde a artista trabalhava e morava, em Botafogo. O chão foi recoberto de barro, as paredes forradas com pano branco e sobre uma esteira de taboa, o trabalho foi desenvolvido. Depois de banhar-se com argila, Celeida entra no pote previamente construído e com ajuda de duas mulheres o pote é fechado, também com argila.

Assim, o tempo e o lugar ganharam um espaço imaginado. O pote, que poderia ser apenas um pote, uma urna funerária ou ventre antes do nascimento, ganha uma dimensão cósmica. Celeida o chamou de “ventre da terra”. Remetendo seu corpo à sua ancestralidade orgânica, lhe indicou a urgência de vida.

Identificamos “Passagem” como sua temática no seu objetivo estético, ao que ela mesma nos dá pista, é uma palavra recorrente. Assim em sua passagem pela vida, tem uma passagem para arte, que dá uma passagem para o magistério, que lhe dá uma passagem para arte, que lhe dá uma passagem para a vida.

Nesta experiência onde o barro se transforma em sua casa onírica, como um ventre, encontra seu refúgio, seu centro, seu retiro, uma lembrança do repouso pré-natal, onde está sozinha. O corpo está rodeado, circundado pelo visível.

“Assim o corpo é posto de pé diante do mundo e o mundo de pé diante dele, e há entre ambos uma relação de abraço. E entre estes dois seres verticais não há fronteira, mas superfície de contato.” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 242) O barro é o prolongamento do corpo, o corpo é o prolongamento do mundo.

O mito é atualizado em sua obra “Passagem”, ela fala de morte como fala de vida, de descoberta.

É difícil dizer em Celeida onde começa o seu trabalho artístico, o seu trabalho de docência ou seu trabalho com a comunidade. Como foi e é nosso intento demonstrar o barro como elemento integrativo do seu trabalho, deixamos nos

amalgamar por estes entremeios, assim como o barro precisa ser integrado com outros elementos para se tornar matéria plástica.

Celeida iniciou sua formação como docente em 1951, primeira colocada no vestibular da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, no Curso Seriado de Gravura, concluído em 1957, onde foi aluna de Oswaldo Goeldi. Trabalhou como docente, pesquisadora e artista, como atividade participativa e social: suas obras eram quase sempre rituais coletivos, conseguia agregar sempre colaboradores muito heterogêneos. Despertando sempre o aspecto pacífico e agregador, tão pertinentes e característicos na prática da cerâmica.

Em 1989, Celeida Tostes apresentou e coordenou o projeto “Oficina Integrada de Cerâmica na EBA/FAU”, na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Com esta iniciativa, além de atender aos interesses do ensino da arquitetura e do desenho industrial, atendeu também às questões do ensino acadêmico das artes plásticas e da arte educação, tendo como estudo o objeto, sua semântica, o anti-objeto, concepção de estrutura modulada, a cerâmica como linguagem em artes plásticas.

Sua característica agregadora se faz presente em toda a sua atuação, assim como em sua obra “Gesto Arcaico”, composta de 20 mil amassadinhos e apresentada na XXI Bienal de São Paulo em 1991. Para ela, no paleolítico superior, o nascimento da “Vênus”, deu-se no bojo das mãos, fazendo uma relação do bojo da mão com o ventre. E a partir da investigação do aperto reflexo da mão no material barro, fazendo suas “Vênus” pequeninas, foi depurando o gesto. Quando da obra “Gesto Arcaico”, estes gestos foram registrados por diversas mãos. Colheu “o gesto arcaico” entre presidiários, prostitutas, Museu de Arte Moderna, com gente de rua, da rua, com madames, crianças, na Universidade... Como denominou: “um mutirão sem referência de classe”. Esta característica de “coletividade” perpassou todo o seu trabalho. Da mesma maneira, nesta repetição de vários gestos, conta e afirma a história da cerâmica, técnica milenar e tão imbricada com a existência humana.

Fig. 2 – Celeida Tostes – Amassadinhos – 1992
Peças feitas em argila sem queima, integrantes da obra Gesto Arcaico.
Acervo Particular Luiz Áquila.
Foto: Elaine Regina dos Santos, 2010.

Também em mutirão foi concebida a obra “O Muro”, em 1982. Participaram moradores da comunidade Morro do Chapéu Mangueira, artistas plásticos, estudantes, escoteiros e pessoas da cidade que responderam ao chamado através de panfletagem pela cidade.

A obra originou-se de uma pesquisa de tijolos pré-colombianos - tijolos de adobe, e na sua composição foram empregados aproximadamente: 10 toneladas de barro, 2 toneladas de estrume de boi (excremento literalmente) e ¼ de tonelada de palha. Novamente em seu trabalho está inscrito a característica que retrocede aos primórdios da civilização, buscando resgatar de alguma maneira a história de culturas desaparecidas.

Com toda esta iniciativa, Celeida parecia brincar e convidar pessoas a brincarem e a pensarem a história da humanidade a partir de sua contemporaneidade. Este muro, que reflete ao mesmo tempo proteção e reclusão, possibilita também a reflexão da construção e reconstrução do próprio homem. E porque não subir sobre o muro e olhar atentamente o espaço que ele separa?

Celeida Tostes transitou entre sua arte e sua obra, transitou por sua vida, levou as experiências de cada atividade a se comunicar com as outras. A experiência com a construção de suas obras foi aproveitada para o exercício da docência, o exercício da docência com crianças foi aplicada na docência de adultos, o mutirão da comunidade foi adotado na execução de suas obras. Seu trabalho artístico sempre foi associado à pesquisa, e sua pesquisa associada ao ensino, o ensino ligado à sua arte. O barro, matéria prima de sua escolha, desempenhou um papel como elemento integrativo de sua obra.

Ela procurou ser mais do que si mesma, na busca de ser um ser integral, demonstrava não lhe bastar ser uma pessoa apartada. Parecia desejar uma "plenitude" procurando um mundo mais acessível e equitativo, com sentido. Sua revolução mostrou-se através de sua obra, de seus procedimentos, de sua ação emancipadora de ensino. A artista, a observar pela sua trajetória, queria realizar a ideia do sentimento estético como ato de solidariedade. Caminhar em direção ao outro, sentir-se verdadeiramente parte dessa humanidade próxima.

Encontrou na arte um meio indispensável para tornar social a sua individualidade, refletindo e propondo a infinda aptidão humana para a integração, para a circulação de experiências e ideias. Celeida acreditava na humanidade e era com ela que queria conviver, criar, transformar, trabalhar e se integrar.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do Fogo*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1938.

_____. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LÉVI-STRAUSS, C. *A Oleira Ciumenta*. São Paulo : Brasiliense, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O Visível e o invisível*. 1ª ed. 1964. 2ª ed. Ed Perspectiva. São Paulo, 1984.

TOSTES. Celeida. *Memorial de Concurso para Titular de Cerâmica*. Rio de Janeiro. Departamento de Desenho Industrial da Escola de Belas Artes – Centro de Letras e Artes da UFRJ, 1992.

_____. Curriculum Vitae. *Concurso de Livre Docência*. EBA. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

_____. *Anexos Curriculum Vitae*: Comprovantes. Concurso de Livre Docência. Volumes I, II e III. EBA. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

_____. *Complementação do Curriculum Vitae*. Concurso de Livre Docência. EBA. Rio de Janeiro: URFJ, 1993.

TOSTES, Celeida & STAHL, Henry. Passagem. Rio de Janeiro: Gráfica Europa, 1979.

SANTOS, Elaine Regina dos. *Celeida Tostes: O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

Elaine Regina dos Santos

Doutoranda e Mestre em Artes Visuais do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Paulista “Júlio Mesquita Filho” - UNESP, linha de pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos. Graduação no curso de escultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008) e em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo (1989). Professor Auxiliar Universidade Camilo Castelo Branco.

SOBRE COMUNIDADES: MODOS DE ESTAR JUNTOS E COMPARTILHAR

Giancarlo Martins
UNESPAR / PUC-SP - gian.martins@gmail.com

RESUMO
O presente artigo procura analisar o conceito de comunidade e sua relação com práticas de compartilhamento e colaboração em dança. Para tal, serão abordados os chamados coletivos artísticos entendidos aqui como experiências que podem proporcionar nexos adaptativos mais efetivos que a busca individual, com vistas à sobrevivência de ideias, projetos e ações. Como exemplificação, será analisado o projeto 1.000 casas do Núcleo de Criação do Dirceu. Será utilizado como referencial bibliográfico as discussões sobre compartilhamento de SHIRKY (2011), a noção de epistemologias locais reconhecidas por SANTOS (2006, 2010), reflexões sobre comunidade de Nancy (2000) e Blanchot (2013), e do paradigma da imunização conceituado por Esposito (2003, 2007, 2010).

PALAVRAS-CHAVE
Comunidade. Coletivos. Compartilhamento. Núcleo do Dirceu.

ABSTRACT
This article analyzes the concept of community and its relationship with sharing practices and collaboration in dance. For this, the artistic collective called will be addressed understood here as experiences that can provide more effective adaptive links the individual pursuit with a view to the survival of ideas, projects and actions. As exemplification, will analyze the project "1.000 Casas" of the "Núcleo de Criação do Dirceu". Will be used as bibliographic references the discussions on sharing Shirky (2011), the notion of local epistemologies recognized by SANTOS (2006, 2010), reflections on community by Nancy (2000), Blanchot (2013), Agamben (2013) and immunization paradigm conceptualized by Esposito (2003, 2005, 2010).

KEYWORDS
Community. Collective. Sharing. Núcleo do Dirceu

Sobre comunidades

O conceito tradicional de comunidade está baseado na ideia de uma essência ou substância comum que une e identifica seus membros como iguais, tais como a noção de território, identidade, posse, costumes, etc. Esta concepção, propagada não apenas pelo senso comum, mas também em ambientes acadêmicos, carrega a nostalgia de um tipo de comunidade que sustentou - e ainda sustenta - grande número de ações político ideológicas, de controle e intervenção contra as diferenças e a multiplicidade, excluindo a singularidade das redes.

Para PALACIOS (1990), o século XIX e a consolidação do capitalismo industrial assinala uma redescoberta do conceito de comunidade, tendo seu uso a finalidade de legitimar os diversos tipos de relações sociais, quer seja o Estado, a igreja, os sindicatos, as cooperativas ou mesmo os movimentos revolucionários. "Laços comunitários – reais e imaginários, tradicionais ou construídos – passam a formar a imagem da boa sociedade." (PALACIOS, 1990:1).

Essas ideias estavam enraizadas num modelo de sociedade que remontavam ao período feudal, tendo os conceitos referentes à comunidade utilizados como mecanismo para deter "o avanço da sociedade em direção a novas formas de organização" (PALACIOS, 1990:2), impondo uma sociabilidade que exclui de maneira totalizante a singularidade. Alguns resultados são muito conhecidos na história recente da humanidade: o fascismo, o comunismo, o nazismo, o colonialismos e, atualmente, fenômenos como os dos condomínios de luxo nas grandes cidades. São vínculos sempre respaldados por ideologias, dispositivo como mercado, consumo, narcisismo, empregabilidade que reduzem a clichês a complexidade dos fenômenos, de modo a homogeneizar e excluir os indivíduos.

Autores como Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, e Roberto Esposito propõem outros entendimentos e discussões sobre comunidade e, mais do que uma crítica ao conceito, o que se vislumbra na discussão desses autores são possibilidades de revitalização da potência do comum. Comunidade onde o que se tem em comum não é outra coisa que o si mesmo, o próprio que se compartilha.

Para o filósofo Roberto Esposito, o entendimento substancialista de comunidade domina o debate internacional e a reduz a um "objeto", um discurso filosófico político que distorce, desvirtua, direciona, ao mesmo tempo em que intenta classificá-la como "a linguagem conceitual do indivíduo e do todo, da identidade e singularidade, a origem e fim" (ESPOSITO, 2003:22). Com isso, torna-se um lugar de esvaziamento do sujeito, que abre mão do controle de sua própria subjetividade, delegando esta tarefa à comunidade – "sacrifica-se a si mesmo como sujeito" (BLANCHOT, 2013:16)

Não se trata de uma comunhão ou fusão que leva a reunião de elementos com vistas à criação de uma unidade que construa uma supraindividualidade a ser gerida por um agente agregador (chefe, razão, poder), tampouco há (ou deve haver)

a dissolução dos elementos que a compõe. Por isso mesmo, a premissa fusional deve ser excluída de qualquer hipótese coletiva. Há uma aproximação relacional de múltiplas singularidades, ou seja, a comunidade não é a busca por associação ao outro para formar uma "substancia de integralidade". A necessidade do outro advém do colocar-se em questão a si mesmo, pois "**o que eu penso não penso sozinho** (grifo nosso)." (BLANCHOT, 2013:17).

Nesse sentido, não há nenhuma comunhão ou ser comum. Há um *ser em-comum*. "um *em-comum* que atravessa todo o sentido" (NANCY, 2000: 99)

Comunidade também não é uma forma restrita de sociedade e em nada tem haver ao esvaziamento e delimitação sugerida pelo modelo individualistico-universalista "da maneira mais paradoxal [...] é a negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma." (PELBART, 2003: 33).

É importante perceber que a comunidade não é apenas a colocação em comum de uma vontade partilhada, da partilha de "alguma coisa", mas....

> [...] comunidade é o que ocorre sempre através do outro e para o outro. É o espaço dos "si-mesmo" - sujeitos e substâncias (...) – mas que os *eus*, são sempre *outros*. Se a comunidade é revelada na morte do outro, isto é porque a própria morte é a verdadeira comunidade dos eus que não são si-mesmos. Não é uma comunhão que une os si-mesmo em um Sí-mesmo ou em um Outro superior. (...) A comunidade ocupa este lugar singular: assume a impossibilidade de sua própria imanência, a impossibilidade de um ser comunitário enquanto sujeito. (NANCY, 2000: 26)

Ainda segundo Nancy, o que é compartilhado é o *ser* e a existência, mas não é o *ser* que é uma coisa que se possui em comum (existência singular), no sentido de uma "propriedade comum, mas que está em comum".

Por sua vez, Esposito entende que a comunidade não constitui a posse de um comum partilhado entre indivíduos.

> Comunidade esteja vinculada não a um mais e sim a um menos de subjetividade, quer dizer que seus membros não são mais idênticos a sí mesmos, porém constutivamente expostos a uma tendência que os os leva a forçar os próprios limites individuais para encararem o seu "fora" (...) que rompe toda a continuidade entre o "comum" e o "próprio", legando-lhe o impróprio – que retorna ao primeiro plano a figura do outro. Se o sujeito da comunidade não é mais o "mesmo", será necessariamente um "outro". Não o outro sujeito, mas uma cadeia de alterações que não se fixa nunca em uma nova identidade. (ESPOSITO, 2003: 18)

Esta cadeia de alterações a qual se refere Esposito constitui outro modo de vinculação, que se dá a partir de uma dessubjetivação - experiência de abertura para o outro e exposição de nossa condição singular e plural, de uma abertura e exposição ao outro e a si mesmo (e.g FOUCAULT, 2013). Este tipo de relação abre espaço para a constituição da experiência que incorre na desestabilização das formações tradicionais de relação e compartilhamento e suas representações, estabelecendo como potência o acontecimento.

> [...] é nesse sentido que o mais pessoal não podia se guardar como segredo próprio a um só, já que ele rompia com os limites da pessoa e exigia ser compartilhado, ou melhor, se afirmava como a partilha mesma. Essa partilha remete à comunidade, se expõe nela, pode nela se teorizar, é o seu risco, vindo a ser uma verdade ou objeto que se poderia deter, enquanto a comunidade [...]. (BLANCHOT, 2013: 33)

Parece que, neste contexto, onde a vinculação não se dá pelo que se tem em comum, antes sim pelo *nada em comum,* ao qual se refere Nancy, inaugura-se a possibilidade de emergência de um tipo de comunidade que foi nomeada por Bataille como *comunidade negativa*. Uma comunidade dos que não tem comunidade, composta por aqueles que não se veem contemplados pelas formas de representação vigente. Uma comunidade como existência e não como essência.

Paradigma da imunização e a crise do comum

Em sua filosofia política, Esposito recupera a palavra de origem *communitas* para propor sua ontologia sobre a comunidade. Do latim *communus, formado pelos radicais cum* e *munus. O Cum significa* aquilo que nos liga e vincula a um Outro. É o que nos expõe a uma experiência de “ser-com”, que explicta a existência e necessidade do outro além de mim. *Munus*, por sua vez, carrega três significados *onus*, *officium* e *donus* (dever, obrigação dádiva). *Munus* tem haver com aquilo que dá sem nada receber em troca. É uma doação, uma “[...] obrigação que se contraiu com o outro e requer uma adequada desobrigação.” (ESPOSITO, 2007: 28).

Atribui-se a *communitas* o sentido de uma associação humana baseada na ideia de uma mútua pertença, através da partilha, pelos homens que a compõem, de uma dádiva recíproca através da qual se cimentasse a sua concórdia e relação.

De acordo com Esposito, foi a sociedade moderna, num empenho de autoconservação diante de toda e qualquer sorte de ameaças, passou a impor relações não comunitárias, estruturadas apenas a partir de laços contratuais, nunca desinteressados, tendo como finalidade garantir, entre outras coisas, a liberdade individual e conservação da vida, criando dispositivos de regulação das trocas e relações sociais. Nesse contexto, o que se sacrificou em prol de uma pretensa segurança foi comunidade - negação da comunidade e defesa de um projeto imunitário.

> Reconduzida à sua própria raiz etimológica, a *immunitas* se revela a forma negativa, ou privativa, da *communitas*: se a *communitas* é aquela relação que, vinculando seus membros a um empenho de doação recíproca, põe em perigo a identidade individual, a *immunitas* é a condição de dispensa de tal obrigação e então de defesa nos confrontos com seus efeitos expropriativos. (ESPOSITO, 2010: 80).

Immunitas consiste numa desobrigação do múnus. Immunitas seria então a privação ou negação da relação do cum (comunitário), uma ”dispensa da obrigatoriedade tributária que a comunidade impõe a todos os seus membros.” (ESPOSITO, 2007: 30).

O paradigma de imunidade tem uma vinculação intrínseca com o conceito de comunidade: um é conteúdo e objeto do outro, ou seja, imunidade não é uma categoria que se possa separar da comunidade, de tal modo que se afirma que não existe comunidade desprovida de algum aparato imunitário. Toda comunidade recorre a algum tipo de imunização - uma relação de simetria entre comunidade e imunidade. Essa condição tem um caráter paradoxal: ao tornar-se imune, não a partir do simples contato com a influência exercida pelo agente patológico, mas precisamente a partir da inclusão no corpo deste mesmo agente enquanto elemento excluído e anulado, o que se delineia é uma inclusão pela exclusão.

> No paradigma imunitário, *bios* e *nomos*, vida e política resultam os dois constituintes de um único, incindível, conjunto que ganha sentido sobretudo a partir de sua relação. A imunidade não é só a relação que conecta a vida ao poder, mas o poder de conservação da vida. Contrário ao pressuposto no conceito de biopolítica – como o resultado do encontro que, em certo momento, se determina entre os dois componentes –, deste ponto de vista não existe um poder externo à vida, assim como a vida não se dá mais fora das relações de poder (ESPOSITO, 2010: 74).

Ainda segundo a análise de Esposito, a identificação da comunidade, a tentativa de estabelecer uma identidade própria, é um modo de *imunizá*-la "da sua constitutiva ausência de identidade" (ESPOSITO, 2007: 50).

Não à toa, como observa PELBART (2003), estamos vivendo na atualidade uma *crise do comum*, que as formas de vida não são realmente "comum":

> As formas que antes pareciam garantir aos homens um contorno comum, e asseguravam alguma consistência ao laço social, perderam sua pregnância e entraram definitivamente em colapso, desde a esfera dita pública até os modos de associação consagrados, comunitários, nacionais, ideológicos, partidários, sindicais. (PELBART, 2003: 28)

Os impactos do processo de imunização para a comunidade, e consequente desativação da possibilidade de criação de vínculos, têm afetado a economia, a cultura, o consumo, criando novos modos de produção de subjetividade e as mudanças se dão não apenas nos vocabulários, nas palavras, mas nos objetos de que se fala, no estabelecimento de práticas e relações menos complexas, nos modos de viver em sociedade, e também na ressignificação do espaço, do tempo, dos saberes e seus dos modos de construção e apreensão.

Constituem-se cada vez mais relacionamentos voláteis, provisórios, fluídos e descompromissados, desprendido das redes de pertencimento social tendo, nos processos de individuação, a constituinte dessa nova subjetividade, pautada em grande medida por relações de consumo. O que está em jogo nestes regimes de visibilidade e interação é um discurso de homogeneização e controle a atender as necessidades e imposições de estruturas de poder.

Contextos colaborativos

Nesse ambiente onde se denota a dificuldade em se estabelecer vínculos comunitários, é possível observar propostas de coletivos artísticos que apontam para redefinições da ideia de comunidade. Buscando diferenciar-se do entendimento de comunidade como uma busca por eliminar as diferenças em prol de uma essência unificadora ou identidade fixa, muitos contextos passam a se constituir a partir das diferenças e singularidades, criando um modo de pertencimento e colaboração que valoriza saberes diverso, aproximando-se assim

das lógicas que estão presentes nas redes: impermanência, formas associativas menos rígidas, por uma “multiplicidade de dispositivos transitórios” (GRAJON apud GONÇALVES, 2010: 14).

Conectados por familiaridades, desenvolvem experiências coletivas, de corpos coletivos num diálogo horizontal de hierarquias móveis. Suas práticas constituem novas estratégias pelas quais ganham visibilidade pessoas e ideias que se encontram obscurecidas.

Rosas (2002) entende que, mesmo quando transitórios, os coletivos tem colaborado para desestabilizar as regras de regulação e funcionamento as quais os sujeitos estão implicado. Mesmo muito heterogêneos, com diferenças estéticas, políticas e mesmo organizacionais, os coletivos parecem adotar relações onde o colapso das hierarquias, a colaboração, a cooperação e o compartilhamento são palavras-chave.

> Muitas vezes passageiros como um casual *flashmob*, outras vezes organizados e duradouros como uma associação, tais ajuntamentos são na verdade indícios de uma maturação maior que está se dando tanto na esfera tecnológica quanto na social. (Rosas, 2002: 140)

Parecem ser novas formas de ação coletiva, experiências que desestabilizam e questionam estruturas de poder, modelos de atuação, procedimentos artísticos e estratégias de comunicação do corpo, e criam relações descentralizadas e multideterminadas, construindo espaços complexos e múltiplos, tendo como premissa a preservação das individualidades e a autonomia criativa dos integrantes, engendrando outros modos de participação e vínculo.

Um caso exemplar: Núcleo do Dirceu / 1000 casas

Nos diversos contextos de colaboração e compartilhamento, não raramente, discute-se a emergência de experiências que testam novos tipos de relação e interação, sejam elas afetivas sociais e cognitivas, que apontam para superposição entre individual e coletivo, para outros modos de vida e relacionamento - novas formas de estar junto para além das relações que são inevitáveis como as de cunho familiar.

Exemplo é a experiência do Núcleo do Dirceu. Localizado no bairro Dirceu Arcoverde, maior periferia da cidade de Teresina, Piauí, foi criado em 2006, sob a orientação do artista da dança Marcelo Evelin[1]. O projeto tem no trabalho colaborativo, no diálogo entre linguagens, disciplinas, artistas e instituições, um modo de atuação. Sua configuração e ações se aproximam da proposta defendida Boaventura de Souza Santos que consiste no estabelecimento de uma dinâmica que proporcione saberes críticos propositivos que contem com a participação de diferentes saberes e sujeitos, um sistema que construa uma *poética da relação*, que contempla a emergência de diferentes lógicas que desestabilizem o senso comum, proporcionando visibilidade a experiências que se organizam a partir de suas singularidades locais, de uma *ecologia dos saberes.*

> A ecologia dos saberes procura dar consistência epistemológica ao saber propositivo. Trata-se de uma ecologia porque assenta no reconhecimento da pluralidade de saberes heterógenos, da autonomia de cada um deles e da articulação sistêmica, dinâmica e horizontal entre eles. A ecologia dos saberes assenta na independência complexa entre os diferentes saberes que constituem o sistema aberto de conhecimento em processo constante de criação e renovação. O conhecimento é interconhecimento, é reconhecimento, é auto-reconhecimento. (Santos, 2010: 157)

No projeto *1.000 Casas*[2], o Núcleo do Dirceu realizou visitas a moradias da região onde está localizado, onde ações foram apresentadas e desenvolvidas como:

> [...] pretextos para um diálogo entre os artistas e a comunidade sobre a função do espetáculo e o lugar do espectador, levando em consideração os desejos, as expectativas, e o entendimento particular da necessidade e da fruição de arte no cotidiano dessas pessoas. (NÚCLEO DO DIRCEU, 2012)

Em cada casa ocorreu uma ação performativa onde tanto artista o quanto o espectador,

> [...] são ao mesmo tempo co-criadores no evento, responsáveis pelo o quê está sendo gerado, e colaboradores em um fazer que foge ao controle da convenção, da regra artística que normalmente separa esse um do outro. (NÚCLEO DO DIRCEU, 2012)

[1] O projeto inicialmente estava vinculado ao poder público, mas em 2009 se desvincula da administração pública e passa a ser gerido apenas por iniciativas extra-oficiais.

[2] Algumas obras criadas a partir das ações, e intituladas "documentalidades", estão disponíveis em: WWW.1000casas.nucleododirceu.com.br. Também foi criada uma performance-instalação e uma publicação com fotos do projeto.

Com essas ações, entre outros, objetivou-se abordar a relação, e o "borramento", entre o público e o privado:

> Nas ações desenvolvidas, o privado tornava-se público e vice-versa, numa inversão que confundia as noções de artista e espectador, e os sentidos do que seja arte e cotidiano. Aqui a esfera pública se estabelecia de forma política pelo compartilhamento do comum. E a esfera privada, por meio de um acontecimento que se dava na singularidade do indivíduo, em seu universo particular. (NÚCLEO DO DIRCEU, 2012)

Segundo Santos (2010), os saberes e as práticas de grupos sociais, devido ao capitalismo e aos processos coloniais a que estiveram historicamente expostos, foram tomados apenas como objetos ou matéria-prima de saberes dominantes, entendidos como os únicos válidos. O confronto a essa condição é o que pode produzir uma deserarquização dos saberes.

Nesse sentido, o projeto 1.000 Casas do Núcleo do Dirceu nos desafia a reconhecer novos modos de experiência estética e possibilidade de troca numa interação colaborativa. Também traz à luz outros modos de construção e comunicação de saberes que, por não se encaixarem nos modelos legitimados, se assentam na invisibilidade. "[...] capacita-nos para uma visão mais abrangente daquilo que conhecemos, bem como do que desconhecemos, e também previne para que aquilo que não sabemos é ignorância nossa e não ignorância em geral." (SANTOS, 2010: 66)

O que parece mais significativo é a capacidade de interferir num âmbito público com implicações estéticas e políticas que criam zonas de ambivalência e desestabilização do senso comum, proporcionando visibilidade a experiências que se organizam a partir de suas singularidades locais. Ação onde comunidade não é apenas a colocação em comum de uma vontade partilhada, da partilha de "alguma coisa", mas "o compartilhamento de uma separação dada pela singularidade" (PELBART, 2003: 33)

Compartilhamentos

O ser isolado é apenas uma abstração. Segundo Blanchot (2013) a experiência só se concretiza na medida em que permanece comunicável e

corresponde à abertura (e compartilhamento) para outrem. Um movimento "que provoca uma relação de dissimetria entre mim e o outro". (BLANCHOT, 2013, p.36)

A colaboração e o compartilhamento parecem proporcionar desenvolvimentos mais efetivos do que a busca individual, pois, ao compartilhar conhecimentos há uma evolução para além das experiências individuais, expandindo o conhecimento e a complexidade.

O compartilhamento constrói "Um sentido de integração e pertencimento a um grupo que é animado pelo compartilhamento de uma ideia ou projeto, pode iniciar um circuito de resultados no qual a autonomia e competência também aumentará." (SHIRKY, 2011:95)

Importa salientar que o compartilhamento não anula a singularização. Experiências dão conta de mostrar que ambientes de compartilhamento estimulam o desenvolvimento e provocam alterações pontuais no ambiente. "Quando queremos que aconteça algo cuja complexidade está além das capacidades de uma única pessoa, precisamos de um grupo." (SHIRKY, 2001, p.108)

Ao propor outros modos de vida em comum, o compartilhamento de constrói um valor potencial que transborda para além do grupo, podendo gerar mudanças na sociedade. Põe no mundo um tipo de relação onde o que se tem em comum não é outra coisa que o si mesmo, o próprio – sua singularidade descontínua. Criam operadores capazes de desestabilizar a ordem estabelecida, desempenham um papel político de resistência aos dispositivos de poder que alimentam a imunidade dos indivíduos em relação ao coletivo.

Segundo BLANCHOT (2013), a única coisa que pode compartilhar os integrantes (membros) de uma comunidade é precisamente a ausência de uma identidade comum, antes um colocar-se em comum.

> A comunidade não é, no entanto, a simples colocação em comum, nos limites que ele traçaria para si, de uma vontade partilhada de ser vários, mesmo que fosse para nada fazer, quer dizer, nada além de manter a partilha de "alguma coisa" que parece sempre já ter-se subtraído à possibilidade de ser considerada como parte a uma partilha: palavra, silêncio." (BLANCHOT, 2013: 19)

Considerações finais

Comunidades não é um elemento anterior à sociedade, tampouco àquilo que a sociedade suprimiu ou perdeu, mas comunidade é “da maneira mais paradoxal [...] negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma.” (PELBART, 2003: 33).

Ao proporem outros modos de vida em comum, o tipo de compartilhamento de algumas experiências coletivas, a exemplo do Núcleo do Dirceu, constrói um valor potencial que transborda para além do grupo, podendo gerar mudanças na sociedade. Põe no mundo um tipo de compartilhamento onde o que se tem em comum não é outra coisa que o si mesmo, o próprio – sua singularidade descontínua. Criam operadores capazes de desestabilizar a ordem estabelecida, desempenham um papel político de resistência aos dispositivos de poder que alimentam a imunidade dos indivíduos em relação ao coletivo.

Nesse sentido, analisar o comum nestas experiências é, portanto, um grande desafio. Entender estas dinâmicas ajuda à refletir sobre as consequências, tanto políticas como cognitivas desses estatutos e modos de operar na sociedade contemporânea, quer seja no sentir, no comunicar ou na construção de nossa visão de mundo e estruturação dos conceitos que norteiam nossa percepção. Processos quase sempre invisíveis, mas que organizam os padrões cognitivos que vão gerar as ações e vínculos cotidianos.

A questão mais importante parece ser como identificar estas experiências e reconhecer nelas uma potência de vida que vislumbre não apenas o poder sobre a vida, mas um poder da vida em comunidade.

REFÊRENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios.* Chapecó: Argos, 2009.

BLANCHOT. Maurice. *A comunidade inconfessável*. Brasília: Editora UNB, 2013.

DUFOUR, Dany-Robert. *A arte de reduzir cabeças*: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

ESPOSITO. Roberto. *Bíos – biopolitica e filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

_____. *Immunitas: proteccíon y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

_____. *Communitas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos VI: repensar a política*. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2013.

GONÇALVES, Fernando. *Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros*. E-Compós, Brasília, v.13, n.1, jan./abr, p.1-14, 2010.

MARTINS, Giancarlo. *Ações que se espraiam no tempo*. In: SOBRAL, Sonia. *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 154-157

MAZETTI, Henrique. *Resistências criativas: os coletivos artístico e ativistas no Brasil*. Revista Lugar Comum, Rio de Janeiro, Nº25-26, p. 105-120, 2008.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago do Chile: ARCIS, 2000.

NÚCLEO DO DIRCEU. Disponível em: <http://www.nucleododirceu.com.br> Acesso em: 02 nov. 2013.

PALÁCIOS, Marcos. *Sete teses equivocadas sobre comunidade e comunicação comunitária*. Revista Comunicação e Política, Salvador, v. 9, n. 11, p. 103-110, 1990.

PELBART, Peter. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 edições, 2013.

_____. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

ROSAS, Eduardo. *Notas sobre o atual estado do coletivismos no Brasil*. In: Rizoma.net, 2002. p. 137-141. Disponível em:< http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefatopdf> Acesso em 30 out. 2012.

_____. *Nome: coletivos, senha: colaboração*. In: Rizoma.net,2002. p. 129-132. Disponível em:<http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_intervencao.pdf> Acesso em: 30 out. 2012.

SANTOS, Boaventura. *A gramática do tempo*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

_____. (org). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SHIRKY, Clay. *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

YAMAMOTO, Eduardo. *A experiência comunitária e a morte do sujeito*. Revista Contracampo, Niterói, v.24, n. 1, p. 86-104, 2012.

Giancarlo Martins

Professor e pesquisador do Curso de Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), onde coordena Núcleo de Estudos em Dança. Doutorando e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP).

A CRIAÇÃO DO CURRÍCULO ESCOLAR E OS ELEMENTOS DE CONTROLE SOCIAL

Pio de Sousa Santana
IA/UNESP - piosantana@uol.com.br

RESUMO

Este artigo se propõe a refletir acerca do processo de criação e papel do currículo escolar como elemento hipotético de controle social. O referencial teórico-metodológico é o estudo de textos e autores da teoria crítica curricular, que advogam a ideia de que o currículo existe na educação escolarizada para fazer da escola uma instituição de assimilação da cultura dominante. Nessa perspectiva, concluímos que o currículo controla a sociedade na qual é inserido, com objetivos metodológicos, para formar cidadãos com conhecimentos destinados a atender às demandas do mercado de capitais.

PALAVRAS-CHAVE
Currículo. Educação. Sociedade.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the process of creation and role of the school curriculum as hypothetical element of social control. The theoretical framework is the study of texts and authors of critical curriculum theory which advocate the idea that the curriculum exists in school education to make the school an assimilation institution of the dominant culture. From this perspective, we conclude that the curriculum controls the society in which it is inserted methodological objectives to form citizens with knowledge designed to meet the demands of the capital market.

KEYWORDS
Currículum. Education. Society.

INTRODUCÃO

Para se conhecer o processo de criação de currículos, devemos, inicialmente, nos orientar partindo de sua origem, olhar seus contextos históricos e os desdobramentos que esse documento imprime na formação social e cultural de um povo, no espaço-tempo.

Este artigo traz um breve percurso sobre o papel do currículo da educação escolarizada, focado na hipótese de que esse documento chega oficialmente à escola, com o poder de controle social e cultural. Para compreendermos como ocorre esse processo, imergimos em textos dos teóricos da teoria crítica do currículo, buscando compreender qual é esse tipo de controle.

Para encontrar resposta a essa indagação, que é o cerne deste texto, iniciamos a pesquisa a partir das origens do currículo. Seus estudos enquanto campo de conhecimento especializado, que se inicia no Século XIX. Porém o marco principal acontece em 1918, nos Estados Unidos, por meio do livro: *The curriculum*, de autoria de Franklin Bobbitt. Nessa obra, o autor já apresenta algumas possibilidades educativas de controle social, com as quais se pode atingir objetivos desejados, por meio de indagações como:

> Quais os objetivos da educação escolarizada: formar o trabalhador especializado ou proporcionar uma educação geral, acadêmica, à população? O que se deve ensinar: as habilidades básicas de escrever, ler e contar; as disciplinas acadêmicas humanísticas; as disciplinas científicas; as habilidades práticas necessárias para as ocupações profissionais? [...] Em termos sociais, quais devem ser as finalidades da educação: ajustar as crianças e os jovens à sociedade tal como ela existe ou prepará-los para transformá-la; a preparação para a economia ou a preparação para a democracia? (SILVA, 2013, p. 22).

Desde então, diversos autores do campo do currículo e da sociologia de educação preocupam-se com questões curriculares (ALTHUSSER, 1985; APPLE, 1979; BOURDIEU, 1970; GIROUX, 1997; YOUNG, 1971, entre outros) apontam o currículo, como um documento organizador de conteúdos que tem o poder de controlar, implicitamente, os rumos educativos que a comunidade escolar deve seguir na perspectiva de atender às demandas que a economia de mercado impõe à sociedade.

Vejamos como esse processo significativo de criação curricular ocorreu no campo da educação. O cenário inicial se passa nos Estados Unidos da América, no início do século XX, momento de grande crescimento industrial e urbano naquele país, que, na ocasião, necessitava de cuidados para com a educação de seus habitantes nativos e imigrantes que lá chegavam de várias partes do mundo. Nesse contexto de desenvolvimento econômico e acumulação de riqueza da classe dominante, Bobbitt surge com um modelo curricular no qual:

> Propunha que a escola funcionasse da mesma forma que qualquer outra empresa comercial ou industrial. Tal como uma indústria, Bobbitt queria que o sistema educacional fosse capaz de especificar precisamente que resultados pretendia obter, que pudesse estabelecer métodos para obtê-los de forma precisa e formas de

> mensuração que permitissem saber com precisão se eles foram realmente alcançados (SILVA, 2013: p. 23).

Percebemos em Bobbitt que: "o modelo institucional dessa concepção de currículo é a fábrica. Sua inspiração "teórica" é a "Administração" científica, de Taylor"[1] (SILVA, 2013: p. 13). Este modelo de linha de montagem foi adotado pelas escolas americanas e consolidado definitivamente em 1949, com o lançamento do livro *Princípios básicos de currículo e ensino*, de Ralf Tyler. O paradigma estabelecido por este autor, "iria dominar o campo do currículo, nos Estados Unidos, com influencia em diversos países, incluindo o Brasil, pelas próximas quatro décadas" (SILVA, 2013: p. 24).

Tyler, portanto, "é indubitavelmente, o nome mais conhecido no campo do currículo, tendo sido o responsável pelo modelo de elaboração curricular mais utilizado no mundo ocidental" (LOPES E MACEDO, 2011: p. 44). Seu livro contém cinco capítulos cujo foco está no planejamento, vejamos o que eles trazem:

> Que objetivos educacionais deve a escola procurar alcançar? Como selecionar experiências de aprendizagem que possam ser úteis na consecução desses objetivos? Como podem ser organizadas as experiências de aprendizagem para um ensino eficaz? Como se pode avaliar a eficácia de experiências de aprendizagem? Como o estafe de uma escola ou faculdade pode trabalhar na elaboração do currículo? (LOPES E MACEDO, 2011: p. 45).

É visível que o modelo curricular de Tyler, em seu processo de criação, adota um procedimento linear, administrativo e científico, no qual estabelece um vinculo estreito entre currículo e avaliação, centrada na formulação de objetivos. Aspecto este que permanece até hoje nos procedimentos de elaboração desse documento.

Essas abordagens científicas do currículo "são criticadas por conceberem a escola e o currículo como aparatos de controle social." (LOPES E MACEDO, 2011: p. 26). Esse controle dá foco à concepção de que a escola é o espaço de socialização dos sujeitos. Nesse sentido, o controle social que o currículo imprime,

[1] Frederick Taylor (1856-1915) foi engenheiro norte-americano, considerado o pai da administração científica.

na educação escolarizada, ocorre por meio de valores intrinsecamente presentes em diversos modelos de organizações curriculares. Que modelos são esses?

> No modelo técnico-linear o especialista domina o processo com a intenção de garantir o controle e maximizar o rendimento. O interesse subjacente é o controle técnico. O modelo circular-consensual é associado com movimentos comunitários de base. O pessoal das escolas é envolvido no processo e a participação do especialista só ocorre quando necessária e quando desejada. [...] esse modelo apresenta alguns elementos de controle, mas o interesse e consenso predomina. O último modelo - o dialógico - caracteriza-se pelo envolvimento de estudantes no processo de desenvolvimento curricular, o que requer o diálogo entre professores e alunos tal como propõe Paulo Freire. O interesse emancipatório é o predominante. (MOREIRA, 2012: p.43).

Não vamos aqui entrar nos méritos dos processos de criação de cada modelo curricular citado por Moreira, para não perdermos o foco que é perseguir a hipótese de que o currículo serve de controle social. Nessa perspectiva surgem, na década de 1970, teorias que explicitam tal ideia como veremos a seguir.

TEORIAS DA CORRRESPONDÊNCIA OU DA REPRODUÇÃO

É um conjunto de teorias de matizes marxistas, produzidas nos anos de 1970, na França e Estados Unidos, que influenciaram o resto do mundo. São oriundas de distintos campos disciplinares como a filosofia, economia, sociologia e a antropologia cultural. Defendem a correspondência entre a base econômica e a superestrutura[2] e entendem a educação escolarizada como lugar de reprodução das desigualdades sociais.

Seus teóricos mais significativos são:

Louis Althusser (1918-1990), filósofo francês, com sua obra Aparelhos ideológicos de Estado[3], de 1971:

> Althusser não trata especificamente da escola, ou dos mecanismos através dos quais ela atua como elemento de reprodução. Ao definir os mecanismos pelos quais o Estado contribui para a reprodução da estrutura de classes, cria o arcabouço básico de conceitos com os

[2] Segundo Marx, superestruturas são instituições responsáveis pelo gerenciamento da sociedade, como o Estado, a polícia, a igreja, o exército, os partidos políticos, sindicatos etc.

[3] ALTHUSSER, Louis. Aparelhos ideológicos de Estado. 2. ed. Trad. de Valter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

> quais a teoria da reprodução opera. Aponta Althusser para o duplo caráter de atuação da escola na manutenção da estrutura social: diretamente, atua como elemento auxiliar do modo de produção como formadora de mão de obra, indiretamente contribui para difundir diferenciadamente a ideologia, que funciona como mecanismo de cooptação das diferentes classes. É esse caráter de aparelho ideológico ressaltado por Althusser que vai construir o cerne da teorização crítica em currículo, considerado enquanto mistificação ideológica. (LOPES E MACEDO, 2011: p. 27).

Pierre Bourdieu (1930-2002), sociólogo francês, advoga a ideia de que a escola é o ambiente onde todas as diferenças de classes são suavizadas para contribuir com a conservação social. Nos anos 1970, juntamente com Jean Claude Passeron, sociólogo francês, publica o livro: *A reprodução*. Nessa obra, mostram a complexidade dos mecanismos que promovem a reprodução social e cultural:

> A ação pedagógica é descrita como uma violência simbólica que busca produzir uma formação durável (*habitus*) com efeito de inculcação ou reprodução. Para os autores a escola opera com códigos de transmissão cultural familiares apenas às classes médias, dificultando a escolarização das crianças de classes populares, mas, principalmente, naturalizando essa cultura e escondendo seu caráter de classe. Os sistemas dos arbitrários culturais de uma determinada formação social são, assim, definidos como legítimos e sua imposição é ocultada pela ideologia. Nesse sentido, a reprodução cultural opera de forma semelhante à reprodução econômica: o capital cultural das classes médias desigualmente distribuído, favorece aqueles que o possuem e, com isso, perpetua a desigualdade dessa distribuição. (LOPES E MACEDO, 2011: p. 28).

Michael Young (1915-2002), sociólogo britânico, em 1971, organiza o livro *Conhecimento e controle: novas direções para a Sociologia da Educação*. A obra explicita que o controle social se revela a partir da escolha e legitimação de determinados conhecimentos, culturas, em detrimento de outros.

Autores, como os sociólogos franceses Christian Baudelot, Roger Establet, os economistas americanos Samuel Bowles e Herbert Gintis, “analisam a atuação do sistema educativo na preparação dos sujeitos de cada classe social para assumir os papéis que lhes são destinados pelos sistemas capitalistas” (LOPES E MACEDO, 2011: p. 27).

Michael Apple, educador e sociólogo americano, é um dos mais expressivos teóricos do pensamento educacional crítico contemporâneo. Ele publica em 1979, *Ideologia e currículo*. Para ele:

> As escolas estão organizadas não apenas para ensinar o conhecimento referente a que, como e para quê, exigido pela nossa sociedade, mas estão organizadas também de uma forma tal que elas, afinal das contas, auxiliam na produção do conhecimento técnico/administrativo necessário, entre outras coisas, para expandir mercados, controlar a produção, o trabalho e as pessoas, produzir pesquisa básica e aplicada exigida pela indústria e criar necessidades artificiais generalizadas entre a população. (apud LOPES E MACEDO, 2011: p. 26).

Nessa mesma perspectiva do pensamento de Apple:

> os processos de manutenção do controle social passam, necessariamente, por instituições como a escola, pois essas se caracterizam pela distribuição desigual do capital simbólico, contribuindo para a produção e reprodução das desigualdades. Se a origem das contradições se dá no espaço estrutural, essas contradições no espaço escolar são mediadas por situações concretas entre os sujeitos e os espaços escolares. [...] A articulação que Apple realiza permite compreender as questões culturais no contexto dos processos de reprodução por meio de duas categorias fundamentais da teoria marxista: ideologia e hegemonia. (CARVALHO, 2014: p. 102)

A obra *Ideologia e currículo* explicita o debate acerca das teorias curriculares e terá grande impacto na criação de currículos no Brasil nos anos 1980. Não entraremos no contexto brasileiro, mas indicamos a leitura do autor Moreira[4], que nos permite um aprofundamento maior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o processo de criação e atuação do currículo como um instrumento hipoteticamente com poderes de controle social foi o que procuramos apresentar neste artigo. Utilizamos a metodologia bibliográfica do campo desse estudo que nos permitiu trazer uma breve sequência dos dados necessários para nos aproximar da hipótese. Partimos da origem da criação do currículo com tendências de controle

[4] MOREIRA, Antonio Flavio B. A contribuição de Michael Apple para o desenvolvimento de uma teoria curricular crítica no Brasil. Fórum educacional, 1989, 13 (4), p. 17-30.

social e seguimos apresentando os teóricos das teorias da correspondência ou da reprodução. Assim, refletimos sobre a escola como uma instituição ideológica que se configura em sua prática pedagógica, como instrumento de homogeneização para assimilação da cultura dominante. Finalmente, temos consciência de que essa abordagem crítica social do currículo, obviamente, não se esgota aqui. É um campo amplo e merecedor de estudos mais profundos.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Celso. O currículo oficial paulista no contexto das teorias críticas e pós-críticas da educação. Dialogia, São Paulo, n. 20, p. 99-120, jul./dez. 2014. Disponível em: < http://www4.uninove.br/ojs/index.php/dialogia/article/viewFile/5206/2839>. Acesso em: 06/08/2015.

LOPES, Alice Casimiro; MACEDO, Elizabeth. *Teorias de Currículo.* São Paulo: Cortez, 2011.

MOREIRA, Antônio Flávio Barbosa. *Currículos e programas no Brasil*. 18ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo.* 3ª ed.- 4.reimp - Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

Pio de Sousa Santana

Doutorando e Mestre em Arte pelo IA/UNESP, especialista em História da Arte, graduado em Educação Artística com habilitação em Artes plásticas. Professor da Faculdade Mozarteum de São Paulo, atua no órgão central da Secretaria Estadual da Educação de São Paulo, na CEGEB - Coordenadoria de Gestação da Educação Básica, com Currículo da Educação de Jovens e Adultos.

GEO.ARTES: DA COMUNIDADE PARA A SALA DE AULA

Luana do Amaral Silva
Profa. CEU Emef Prof. Dr. Paulo Gomes Cardim/SP/BR – luanadoamaral@gmail.com

Francisco Carlos Telles Baldi
Prof. CEU EMEF Prof. Dr. Paulo Gomes Cardim/SP/BR – tellesbaldi@yahoo.com.br

RESUMO
O artigo relata como foi trabalhada a questão da violência e da indisciplina no CEU EMEF Prof. Dr. Paulo Gomes Cardim em proposta interdisciplinar pelos professores de Artes e Geografia. Situada na periferia de São Paulo, o local tem ocupação relativamente nova se comparado a outros bairros da cidade. Não existe ainda o sentimento de pertencimento nos alunos e seus familiares, o que gera conflitos constantes entre estudantes, pais e professores. Isso se revela no pouco interesse que eles têm pelas aulas, gerando indisciplina, depredação da escola, e violência física e verbal entre alunos e docentes. Assim, o projeto foi pautado nos conceitos de valorização da comunidade, desenvolvimento e transformação do indivíduo e do local onde ele transita, revelando a metamorfose nas relações durante a experiência estética.

PALAVRAS-CHAVE
Arte/Educação. Indisciplina. Interdisciplinaridade.

ABSTRACT
The article reports how the issue of violence and indiscipline was worked in the CEU EMEF Paulo Gomes Cardim through an interdisciplinary proposition by the Arts and Geography teachers. Located in the periphery of São Paulo, this place has been occupied recently if compared to other neighborhoods of the city. Students and their families do not have a feeling of belonging yet. Due to this fact, conflicts often arise among students, parents and teachers. This is revealed from the little interest showed by them during the classes, resulting in indiscipline, depredation of the school, physical and verbal violence between students and teaching staff. Hence, the project was based on the concepts of development and transformation of the individual and the place where he goes, appreciation of community, revealing the metamorphosis in relations during the aesthetic experience.

KEYWORDS
Art/Education, Indiscipline, Interdisciplinarity

Introdução

A indisciplina e os atos de violência na EMEF Prof. Dr. Paulo Gomes Cardim eram problemas muito recorrentes nos últimos anos, motivo de queixa de pais e professores que se alarmavam com o baixo rendimento dos alunos e com o estado geral da escola. As sanções que se acumulavam nos livros de ocorrência disciplinar,

sem uma perspectiva favorável, registravam furtos de toda natureza, depredação dos banheiros, salas de aula, carteiras, cadeiras, armários, ventiladores, portas, janelas e material didático, além das brigas constantes entre alunos e alunos e professores.

Diante deste quadro, e sem conseguir a atenção necessária dos alunos do Ensino Fundamental II para ministrar as aulas, começamos a entrevistar os estudantes e seus pais para conhecer a realidade do local, tentar entender os motivos daquela situação que persistia há anos, e procurar uma solução a médio e longo prazo.

Nas entrevistas descobrimos que a comunidade à qual pertence a escola é relativamente nova, e os seus moradores são migrantes de diversas regiões do país e também da América Latina. A localidade é alvo de conflitos constantes entre traficantes, e comporta uma quantidade considerável de desempregados e familiares de presidiários.

Inaugurada em setembro de 2003, a escola desapropriou boa parte da comunidade, e, embora tenha favorecido a região, causou ressentimento nos moradores que não incorporaram o CEU à sua rotina. Os sentimentos de exclusão e não pertencimento permeiam os relatos dos moradores ainda hoje, após dez anos de funcionamento do Centro Educacional.

A região possui uma vasta gama de acidentes geográficos naturais como o córrego Aricanduva, os morros, a vegetação nativa da Mata Atlântica, e um pouco mais adiante o Parque do Carmo que era a antiga Fazenda da Juta. Aproveitando estes acidentes e o espaço urbano construído sem planejamento, propusemos uma série de atividades artísticas e intervenções que objetivavam sensibilizar o olhar e despertar o sentimento de pertencimento da comunidade na escola, a consequente valorização e cuidados com a mesma e de seu entorno, e reduzir o número de ocorrências que envolvesse a violência, a depredação e os conflitos interpessoais na escola e na comunidade.

Fotografia 1: Vista aérea do CEU Aricanduva.
Fonte: http://piseagrama.org/image/1/710/0/0/13_aricanduva.jpg

1. Olhar Sensível

"Vai me ver com outros olhos
ou com os olhos dos outros?"
Paulo Leminski

O CEU Aricanduva, como já foi descrito anteriormente, não era visto pelos estudantes e seus familiares como algo que trouxesse benefício para a comunidade, pelo contrário, havia o sentimento de invasão e concorrência. Para ser cuidado, admirado, usufruído e preservado, era necessário sensibilizar o olhar destas pessoas, metamorfosear a relação que eles tinham com o Complexo Educacional e com o bairro, para, num segundo momento, tentar baixar os índices de violência e depredação, revertendo a baixa autoestima dos indivíduos, tornando-os agentes transformadores através da Arte.

A ideia de uma arte-educação baseada na comunidade, segundo Flávia Maria Cunha Bastos, tem recebido grande atenção e ganhado popularidade entre arte-j educadores, artistas e a comunidade. Enquanto a perspectiva teórica tem recebido amplo apoio, a prática da arte-educação baseada na comunidade depende da implementação de diferentes abordagens apropriadas às realidades das comunidades em que é aplicada, incorporando diversos referenciais prático-teóricos, inclusive aulas de arte ministrados em centros comunitários e currículos desenvolvidos complementarmente a partir de recursos locais. O denominador

comum dessas diferentes iniciativas é fomentar um relacionamento mais estreito entre arte-educação e a comunidade.

Valorizar as ligações intrínsecas entre a arte a vida cotidiana constitui a base de uma arte-educação democrática, porque envolve o reconhecimento de várias práticas artísticas sem distinguir entre o erudito e o popular. Dentro dessa orientação, a arte-educação baseada na comunidade busca privilegiar a arte que já existe na comunidade em que a escola se situa, confrontando o que John Dewey considerava uma relação quase que hostil a uma concepção de arte ligada às atividades diárias da pessoa em seu ambiente.

Segundo a arte-educadora June King McFee (1991), várias abordagens em arte-educação baseiam-se numa rígida hierarquia, criando um contraste entre "artes plásticas", ou seja, escultura, pintura e desenho, e "artes manuais", cerâmica, marcenaria e costura. Essa perspectiva estanque corresponde a uma visão elitista e segregada de sociedade, como sugeriu contundentemente Márcia Tucker (1996). A prática da arte-educação com base numa visão ampla e inclusiva de mundo considera várias formas de arte, desafiando limites convencionais e inspirando uma valorização artística mais ampla e a possibilidade de mais participação social. Portanto, a arte produzida localmente oportuniza a estudantes e educadores compreender melhor a dinâmica da vida a sua volta, examinando as dinâmicas econômicas, políticas e educacionais presentes em nossa cultura.

De acordo com Paulo Freire (1987), a educação é um processo político que ou reforça as injustiças sociais, pelo controle da consciência, ou promove mudanças pelo processo de reflexão crítica chamado "conscientização". Para Freire, o objetivo fundamental da prática educativa é promover a consciência crítica, marco referencial da mudança. Tornando-se conhecedor das diferentes tradições culturais, inclusive aquelas oriundas das próprias comunidades locais, estudantes passam a adquirir não só um entendimento contextual das diversas formas e manifestações artísticas, mas também dos sistemas de valores, influências históricas e tensões econômicas da sociedade.

Para Flávia Maria Cunha Bastos (1999), frequentemente, a arte que existe em nossa vida cotidiana é invisível. No entanto, quando a arte local é interpretada a partir de seu contexto, essa interpretação aciona não só uma maior compreensão da

arte em si, mas também uma análise crítica do sistema de produção e dos valores nela refletidos. essas interpretações tem tremenda importância em comunidades fora do eixo das grandes metrópoles e tidas como "sem cultura". O que ela denomina "perturbamento familiar" descreve esse processo de tornar visível a arte e a cultura locais. Interpretação é um aspecto fundamental da arte-educação baseada na comunidade. É o processo que permite revisitar a importância que a arte possui em sua comunidade de origem. A repetitividade, familiaridade e as contradições a vida cotidiana a tornam muitas vezes invisível.

Erickson (1986) enfatizou a necessidade de prestar atenção aos acontecimentos do dia a dia, convidando educadores a "transformar em estranho o familiar ", estranho o suficiente para ser percebido. Essa frase de Erickson sugere a dimensão de reconhecimento associada às interpretações da arte produzida na comunidade local. A noção de criar um perturbamento no familiar descreve metaforicamente o processo pelo qual membros da comunidade adquirem um maior discernimento sobre a própria cultura.

Libâneo (2002) afirma que, a escola é uma instituição social que tem por objetivo o desenvolvimento das potencialidades físicas, cognitivas e afetiva dos alunos, por meio da aprendizagem dos conteúdos, transformando-os em cidadãos críticos, pensantes e participativos na sociedade onde vivem. Segundo o autor, o objetivo primordial da escola, é o ensino e aprendizagem dos alunos, tarefa a cargo das intervenções e atuações docentes.

Estas teorias nos proporcionou um caminho a ser desvelado para compreender os motivos que levam nossos alunos à indisciplina e se expressarem com a violência. Até então, todo o ensinamento que receberam na escola partiu de pessoas de fora da comunidade, ignorando o que viviam e o que representava para eles a escola e o local onde vivem. A construção do CEU não fora uma proposta coletiva, e tampouco sentiam-se à vontade neste espaço.

Ao indicarmos o projeto, tivemos muita resistência dos alunos e de alguns professores, pois o tema indisciplina é assunto controverso e divide opiniões. O que é tolerável para mim pode não ser para outra pessoa, e a maneira como cada indivíduo percebe o mundo é diferente, como diversas são as respostas de cada um para cada estímulo recebido. Durante as aulas os docentes se perguntam se devem

compreender a indisciplina ou reprimir, encaminhar para a direção da escola ou ignorar.

Yves de La Taille (APUD AQUINO, 1996), doutor em Psicologia Escolar, acredita que o tema é delicado porque pode-se cair o moralismo ingênuo, e tratar a indisciplina em sala de aula como resultado da falta de valores de nosso tempo. Quais valores seriam estes? Outro ponto conflitante na questão da indisciplina seria acreditar que as características sociais, culturais e históricas reduzem o fenômeno estudado ao jogo de mecanismos mentais isolados do contexto em questão, o que seria simplificar demais. Segundo Julio Groppa Aquino:

> Diante das encruzilhadas do trabalho diário, todos parecem, em alguma medida, marcados por uma cisão fundamental: de um lado, a autoridade e o controle absoluto de outrora foram substituídos por uma crescente perplexidade e, consequentemente, um certo desconforto pedagógico; mas, de outro, a linha divisória entre indisciplina e violência pode se tornar muito tênue, esgarçando os limites da convivência social. (AQUINO, 1996, p.7)

Entramos num consenso com alunos e professores quando propusemos, além das aulas de projeto com atividades externas na comunidade, que monitorássemos mês a mês a quantidade de ocorrências envolvendo indisciplina e violência no ambiente escolar. A nossa expectativa era de que, conforme as aulas acontecessem e os alunos e a comunidade se envolvesse, os índices de violência e indisciplina caíssem paulatinamente, e, inversamente, que o desempenho da apreensão das habilidades e competências melhorasse.

2. Redescobrindo o Aricanduva

O projeto Geo.Artes aconteceu nos horários de aula dos professores de Artes e Geografia, com as turmas de 6º, 7º, 8º e 9º anos do Ensino Fundamental II do CEU EMEF Paulo Gomes Cardim. Todos os alunos participaram das atividades descritas em dias e horários diferentes, conforme o horário de suas aulas.

Neste percurso, foram valorizados os conhecimentos da comunidade do entorno da escola, procurando relacioná-los aos conteúdos escolares que foram trabalhados interdisciplinarmente, como as projeções cartográficas, leitura e interpretação de mapas, representação da paisagem, relação entre natureza e

sociedade, migração, comparação entre paisagens, urbanização, variação de escala nos mapas, climatologia, maquete, Cidadania, Ética e Meio Ambiente nas linguagens da fotografia, escultura, desenho, pintura, teatro, pop up e videoarte, utilizando os elementos da Gestalt como forma, contorno, configuração espacial, equilíbrio, luz, tamanho, cor, movimento, dinâmica e expressão. Assim, foram consideradas as histórias de vida das pessoas da comunidade, a arte local, suas percepções e o seu modo de vida.

As entrevistas preliminares com os alunos foram feitas pelos professores pesquisadores, e com as famílias e a comunidade pelos próprios alunos.

Os temas das propostas de atividades foram sugeridos pelos alunos, e brincam com trechos de músicas que eles ou seus familiares apreciam.

Em todas as etapas do projeto foram realizadas rodas de conversa, com trocas de percepções entre os alunos e sob a mediação dos professores pesquisadores. As reflexões sobre os assuntos abordados eram registrados cada dia por dois alunos diferentes, em sínteses estéticas e temáticas. Deste material foi feito um portfólio coletivo.

Para análise quantitativa e qualitativa, foram feitos gráficos mostrando o grau de comprometimento dos alunos nas atividades, e dos índices de violência / quantidade de ocorrências durante o período.

a. *Pela a luz dos olhos teus* - Fotografia

As primeiras caminhadas no bairro com as turmas aconteceram com muita resistência dos alunos, que afirmavam já conhecer o local. Nesta proposta, os professores pesquisadores solicitaram que fotografassem tudo o que consideravam importante no caminho.

Desta atividade, surgiram imagens do bar e a mesa de bilhar, de suas casas, da fiação elétrica com pares de tênis pendurados, da avenida, dos morros, do córrego, da churrascaria, do matagal, das ruas de terra, dos amigos que não estudam no CEU e uma imagem do Shopping ao longe.

Nas rodas de conversa, cada aluno era provocado a explicar o porquê da escolha destas imagens, e o motivo de não fotografarem a escola. Depois de

explicarem a relação que tinham com as imagens capturadas, afirmaram que não sabiam que o CEU também poderia ser fotografado, porque foi solicitado que registrassem o que consideravam importante no bairro. Quando questionados se a escola não era importante ou se não pertencia ao bairro, riram, dizendo a princípio que não sabiam. Depois, alguns afirmaram que era importante, outros achavam que não, só as rampas de skate e as piscinas, mas estas estavam quebradas há anos. A partir deste ponto, começaram a apontar vários problemas na escola que envolvia depredação e má conservação.

Fotografia 2: Imagem de tênis de alunos e caixas d´água
do CEU, criado por aluno do Ensino Fundamental II
Fotografia de Luana do Amaral

b. *Ainda lembro o que passou* - Desenho e Pintura

Na segunda atividade solicitamos dois desenhos de memória aos alunos, que deveriam representar o percurso de casa para a escola, sendo o primeiro sem os pontos de referência e o segundo com as referências.

Neste exercício alguns estudantes tiveram bastante dificuldade em dimensionar no papel todo o trajeto, repetindo várias vezes a proposta. Com isso, esperávamos, sensibilizar o olhar, desvelando e ressignificando o já visto através das ilustrações que situassem os alunos no processo de construção de identidade e pertencimento do CEU Aricanduva.

Na imagem realizada por um aluno de 6ª série / 7º ano, percebemos traços bastante simples para a idade, e com poucas referências do trajeto.

Fotografia 3: Desenho de trajeto de casa para a escola
criado por aluno do Ensino Fundamental II
Fotografia de Francisco Carlos Telles Baldi

c. *Mas qualquer dia vai ter que ficar definido o caminho* - Quebra-cabeças

A terceira proposta foi a confecção de vários tipos de quebra-cabeça que grupos diferentes de alunos criaram com base nos mapas do entorno da escola. Depois de desenhados, pintados e cortados, os grupos trocaram os jogos, e, animadamente, brincaram. Desta atividade lúdica esperávamos, além do estudo de planificação e mapas, a valorização da cultura local, compartilhassem seus experimentos, e começassem a trabalhar em grupo com altruísmo e fortalecimento de lideranças positivas.

Fotografia 4: Confecção de quebra-cabeças
com mapas do entorno com alunos do Ensino Fundamental II
Fotografia de Francisco Carlos Telles Baldi

d. *Comecei a esculturar no meu sonho singular* - Modelagem

Na quarta atividade confeccionamos maquetes com massinha de modelar. O objetivo desta etapa era, além de despertar a percepção e rever os pré-conceitos que tinham em relação a escola, proporcionar a apreensão de conteúdos básicos da cartografia, como os volumes que a noção de relevo em suas diferentes formas favorece, e assim, identificar planaltos, planícies, vales, rios, realizando a transposição desses elementos ao cenário do entorno do CEU.

Esperávamos com isso criar um vínculo afetivo positivo dos alunos com a escola, e que aprendessem a planificar, e fazer a leitura e a interpretação de mapas, realizando a transposição de espaços tridimensionais às superfícies planas.

Fotografia 5: Confecção de maquete
do entorno com alunos do Ensino Fundamental II
Fotografia de Francisco Carlos Telles Baldi

e. *Vida, minha vida* - Teatro de Fantoches

A quinta atividade contou com o apoio da Guarda Civil Metropolitana - GCM, com a apresentação do teatro de fantoches com temas enviados com antecedência pelos alunos e seus familiares.

Trabalhados com humor, assuntos como meio ambiente, direitos humanos, cidadania, bullying, violência e uso drogas foram bastante citados. Os temas vistos no projeto como a valorização da cultura local, da escola, e situações ocorridas com eles na própria comunidade foram abordados pelo GCM durante a peça.

Após o espetáculo, o grupo abriu espaço para debate, onde os alunos demonstraram grande interesse pelos assuntos tratados, se sentiram acolhidos e estimulados a serem agentes transformadores da realidade local.

Fotografia 5: Apresentação do teatro de fantoches GCM/SP
Fotografia de Luana do Amaral

f. *Este é o livro de nossos dias* - Pop Up

Na sexta atividade os alunos confeccionaram coletivamente um livro de imagens com a técnica Pop Up. Nele, colocaram problemas que afetam diretamente a escola e a comunidade e estudados na geografia. Entre os assuntos, foram representados os problemas climáticos ocasionados pelo Efeito Estufa, a chuva ácida, a falta d'água em São Paulo, a mudança climática, a poluição no rio Aricanduva e o Saneamento Básico na região.

Pensando coletivamente nestas questões, as turmas colocaram sugestões no livro de como resolver ou amenizar alguns destes problemas, também no formato Pop Up.

Fotografia 6: Confecção do livro Pop Up
Fotografia de Francisco Carlos Telles Baldi

g. *Agora quem tá filmando sou eu* - Videoarte

Na última atividade, cada turma deveria fazer um videoarte, revelando a arte e a cultura local da sua comunidade e relacioná-las aos temas trabalhados durante o projeto com o material das entrevistas, caminhadas, fotografias, percepções de si e do mundo sentidas e experienciadas no processo de metamorfose. Para nós, os vídeos foram reveladores, pois, muitas realidades que não foram compartilhadas durante as rodas de conversa, surgiram no filme. Pudemos perceber a delicadeza e fragilidade das relações familiares e sociais, desveladas com música e poesia nas filmagens.

Fotografia 7: Filmagens para o Videoarte
Fotografia de Luana do Amaral

3. Desdobramentos

O primeiro gráfico demonstra o grau de dificuldade que os alunos tiveram para realizar as atividades, e a melhoria da aquisição das habilidades e competências conforme o projeto foi se desenvolvendo.

Os 6ºs e 7ºs anos, com idades entre 11-12 anos, tiveram um pouco mais de dificuldade em realizar as atividades se comparados às outras turma. Por outro lado, observamos os 8ºs e 9ºs, com idades entre 13-14 anos com melhor desempenho no mesmo período.

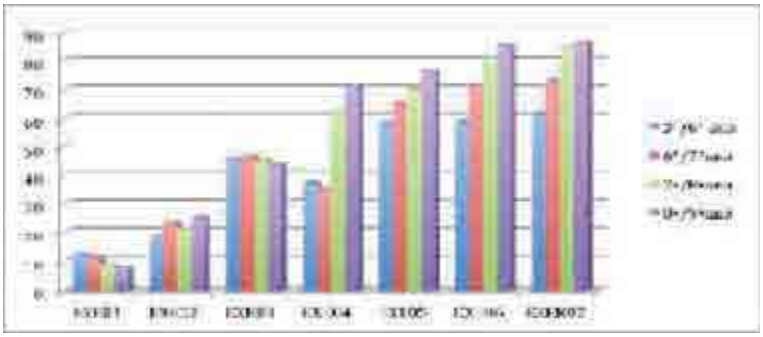


Gráfico 1: Evolução das atividades do Ensino Fundamental II
Imagem de Francisco Carlos Telles Baldi

No segundo gráfico, percebemos uma queda drástica no número de ocorrências das turmas do Ensino Fundamental II, conforme havíamos planejado. Desde o início do projeto, os 6ºs e 7ºs anos apresentavam menos ocorrências do que os 8ºs e 9ºs anos. Ao final, a quantidade de ocorrências quase se igualou nas turmas, o que revela uma melhora significativa nos casos de violência e indisciplina na escola.

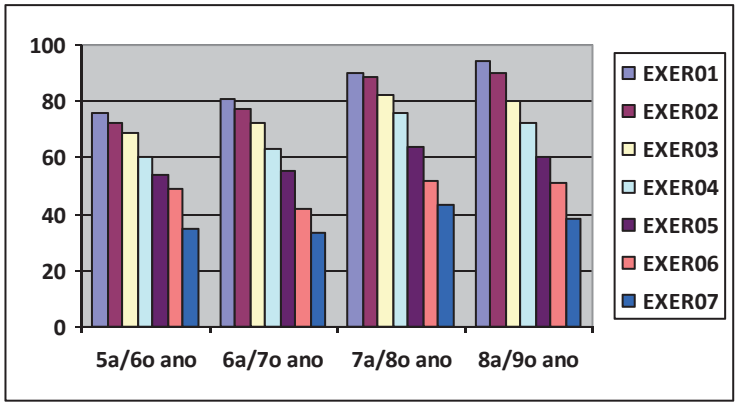


Gráfico 2: Ocorrências do Ensino Fundamental II no período do projeto
Imagem de Francisco Carlos Telles Baldi

Considerações Finais

Se pudéssemos resumir em três palavras o que foi para nós pesquisadores o projeto Geo.Artes, diríamos Florescer, Desabrochar e Metamorfosear. Florescer, porque sentimos nascer uma semente amizade e confiança entre os professores do CEU EMEF Paulo Gomes Cardim, os alunos e a Comunidade. Aquele clima de estranhamento, tensão, exclusão e não pertencimento foi, aos poucos, cedendo lugar a parcerias positivas. Desabrochar, pois as histórias de vida e de lugar da Comunidade relatadas e valorizadas no correr do projeto, nas várias atividades propostas aos alunos e estendidas aos seus familiares, criou neles a autoconfiança de começarem a fazer parte do Conselho Escolar e do Conselho Gestor do CEU, onde podem expor suas ideias e fazer valer as necessidades da Comunidade e da Escola. Metamorfosear, porque deste projeto surgiram várias ações coletivas, sendo elas: parceria com a Guarda Civil Metropolitana, que se comprometeu a oferecer semanalmente na escola e na comunidade palestras e gincanas; mutirão de pais e filhos, para plantio de hortaliças na escola com apoio de uma ONG; abaixo-assinado solicitando um ponto de Polícia Militar entre o CEU e a Comunidade, como forma de coibir os crimes que ali ocorrem, e também pedindo providências para que o corte do matagal seja realizado com maior frequência; parceria entre os grafiteiros da Comunidade e a escola, que abrirá espaço a eles na área externa do CEU, dando visibilidade à arte local. A indisciplina, os atos de violência e vandalismo que nos motivou a iniciar o projeto reduziram significativamente. O aproveitamento dos alunos nas aulas também melhorou, porém, estes dados ainda estão longe de ser o ideal. Continuaremos com o projeto Geo.Artes durante as aulas de 2014, e esperamos que, com as parcerias e o correr dos projetos, estes índices melhorem ainda mais, desvelando a transformação dos indivíduos e do local onde transitam motivados pela experiência estética.

REFERÊNCIAS

AQUINO, J.G. (org). Indisciplina na Escola: Alternativas Teóricas e Práticas. São Paulo: Summus, 1996.

ARNHEIM, R. Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 2005

BARBOSA, A.M. (org). Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2010.

BASTOS, F.M.C. Making the familiar strange: Teachers'interpretations of community art. Unpublished doctoral dissertation. Indiana University, Bloomington, 1999.

ERICKSON, M. Qualitative methods in research on teaching. In: WITTROCK, M.C. (Ed.), Handbook of research on teaching (3rd ed.) (p.119-161). New York: Macmillan, 1986

FREIRE, P. Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

LIBÂNEO, J. C; PIMENTA, S. G. “Formação dos profissionais de educação: visão crítica e perspectivas de mudança”. IN: PIMENTA, S. G. (Org.) Pedagogia e pedagogos: caminhos e perspectivas. São Paulo: Cortez, 2002.

Luana do Amaral Silva

Licenciada em Educação Artística e Mestre em Artes Visuais pela Unesp. Atua desde a Graduação como Arte-Educadora e Artista Plástica. Educadora em diversas exposições de Artes em São Paulo, lecionou no Colégio de Aplicação da UFMA e APAE/SC. Atualmente está na Rede Municipal de Ensino na cidade de São Paulo.

Francisco Carlos Telles Baldi

Graduado em Geografia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Guarulhos, com ênfase em Cartografia. Foi Coordenador por 15 anos em diversas escolas públicas e privadas nos municípios de Guarulhos e São Paulo. Leciona há mais de 25 anos nas redes Estadual e Municipal de Ensino.

A POÉTICA DO NOMADISMO E DA MARGINALIDADE COMO DISPARADORES DE PROCESSOS CRIATIVOS

Bruno César Tomaz Lopes
Instituto de Artes - UNESP - brunocesarlopes@uol.com.br

RESUMO
A proposta do artigo é discutir o nomadismo e a marginalidade como modo disparador de discussão e criação estética. Para isso, analisamos o processo de criação do espetáculo "À margem" da Cia. Humbalada de Teatro. O artigo é dividido em três etapas. Na primeira, apresentamos um breve histórico da Cia. Humbalada e sua atuação no entorno da região do Grajaú, periferia da Zona Sul de São Paulo. Na segunda etapa, o artigo abre espaço para um relato sobre a experiência de criação a partir da ótica do ator da peça e autor deste artigo, apoiando-se no conceito da pesquisa-ação. E na última etapa, a partir dos escritos do filósofo Michel Foucault, discute-se o entendimento de marginalidade e sua potência como um outro modo de relação e criação estética. Os autores que embasam o artigo são Michel Foucault, Gilles Deleuze, Maite Larrauri, Frederico Coelho e os próprios escritos da Cia. Humbalada.

PALAVRAS-CHAVE
Teatro. Nomadismo. Marginalidade. Periferia. Processo.

RES E
El propósito de este artículo es discutir el nomadismo y la marginalidad como disparadores de discusión y creación estética. Para esto, analizamos el proceso de creación del espectáculo "À margem" del la Cía. de teatro Humbalada. El artículo se divide en tres etapas. En la primera, presentamos una breve historia de la Cía. En la segunda, el artículo abre un espacio para un testimonio sobre la experiencia de creación a través de la perspectiva del actor de la obra y autor de este artículo, apoyándose en el concepto de investigación-acción. Y en la terceira etapa, a partir de los escritos del filósofo Michel Foucault, se analiza la comprensión del concepto marginalidad, y su potencial como otra forma de relación y de creación estética. Los autores que sustentam el artículo son Michel Foucault, Gilles Deleuze, Maite Larrauri, Frederico Coelho así como los próprios escritos de Humbalada.

A ABRAS C A E
Teatro. Nomadismo. Marginalidad. Periferia. Proceso.

1. A Cia. Humbalada de Teatro e sua ocupação: breve histórico de uma resistência coletiva

A Cia. Humbalada é um grupo formado por jovens artistas que atuam na região do Grajaú e Interlagos há 11 anos. Atualmente com sede própria, o Galpão Cultural Humbalada, localizado próximo da Estação de Trem Grajaú, o grupo surgiu por meio do Programa Vocacional, um programa da prefeitura que tem como objetivo formar grupos de teatro nas bordas da cidade. Após seu surgimento em

2004, o grupo conquistou importantes apoios públicos para realização de suas pesquisas, como o Programa VAI (Programa de Valorização de Iniciativas Culturais do governo municipal), o PROAC (Programa de Ação Cultural do governo estadual) e a Lei Municipal de Fomento ao Teatro.

Suas pesquisam sempre giraram em torno da geografia da cidade, levando em conta o bairro do Grajaú, local em que os integrantes atuam e moram. A fusão entre geografia e estética foi fundamental para a escolha da linguagem e dos processos criativos, em sua maioria de autoria, dramaturgia e encenação própria e coletiva.

O grupo realiza uma longa investigação sobre o que denominaram "teatro marginal". Em seu último projeto buscaram entender qual o sentido de um teatro feito nas bordas da cidade por meio da execução de cinco tópicos pedagógicos que chamaram de "Esboços de um ator/atriz marginal". São eles: 1) organicidade das ideias - em que realizam debates e encontros com outros profissionais para um "aquecer do intelecto"; 2) máscaras - para uma preparação corporal e de representação teatral; 3) elemento - na busca por "transpor" um elemento a ser aprofundado durante toda a pesquisa, como por exemplo terra, moradia, fogo, morte, território, etc; 4) técnicas - aprofundamento técnico para articulação do processo de descoberta, da limpeza e da transparência corporal e da articulação da própria arte em si; 5) ação cultural - na busca por entender o artista como um agente cultural capaz de criar fissuras estéticas no espaço onde atua.

O projeto “À margem: nossa morada poética” apoiado pela Lei de Fomento ao Teatro resultou na construção do espetáculo "À margem". A peça, criada a partir da poética de Guimarães Rosa[1], é realizada na beira da represa Billings, no bairro do Jardim Gaivotas, espaço em que os cidadãos moram em frente a represa. A peça inicia com os atores chegando de canoa pela represa. Por meio da poética do nômade, os atores caminham junto com a plateia por entre as ruas do bairro e finalizam o espetáculo dentro de uma casa com o público vendo a imensidão da represa Billings em cima de uma laje.

[1] Inspirados principalmente nos contos “A terceira margem do rio” e “A menina de lá” do livro “Primeiras estórias” de João Guimarães Rosa.

2. Nomadismo e criação: relato de um nômade em processo

E lá fomos nós para aquela viagem inventada no feliz. Em 2012 realizamos um dos projetos mais cansativos de nossa história. Fomos em busca de 20 praças no Grajaú e nos bairros próximos para circular o espetáculo de rua "A vinda da família real". Lá fomos nós, com nossas câmeras, nossos tênis velhos, às vezes de carro, às vezes de ônibus. Dessa experiência surgiram 04 mini documentários sobre as principais avenidas desse lado da Zona Sul. Além disso, surgiram também sensações, impressões, relatos, experiências e o breve entendimento que fazer teatro de rua na periferia é fazer teatro em rua sem saída, campo de futebol, rua de terra, buracos chamados de praças e tantos outros espaços que fomos reinventando para, em alguns minutos, fazer deles um estado cênico.

Dessa busca por praças conhecemos o Jardim Gaivotas. Fizemos duas apresentações por lá e ficamos apaixonados pela geografia, pela receptividade dos moradores e pela beleza da Represa Billings.

Em 2013 decidimos: queríamos virar nômades.

Fig. 1 - Processo de Criação e Ensaio no Jardim Gaivotas
Acervo Pessoal. Foto: Jaime Leme

Nossa vontade era de ser-estar naquele espaço da cidade. Não como turistas, nem tão pouco como viajantes desbravando terras inexploradas como quem se vislumbra em terras inabitadas. Não. Queríamos estar em devir. Não nos

interessava muito saber onde chegaríamos, nos interessava o percurso. Estar à deriva no Jardim Gaivotas. Era preciso colocar territórios em movimentos, territórios geográficos e subjetivos. Traçamos linhas de fuga "não para fugir do mundo, mas fazer com que o mundo fugisse". (LARRAURI, 2009. Pág. 47)

Lá fomos nós. Com nossos corpos e nossos olhares. Sendo vistos pelos moradores e observando também. Levando bolo para compartilhar com eles e tomando café em suas casas. Desafiamos todas as nossas certezas estéticas e éticas para mergulharmos numa experiência, não em uma aventura. Calçamos nossas dúvidas e caminhamos rumo a criação de um espetáculo que nem nós mesmos sabíamos onde ia dar.

Nômades... Para não nos perdemos nessa viagem, nos apegamos na imagem filosófica dos nômades. Esses homens e mulheres caminhantes, que fazem da sua vida um apegar-se e desapegar-se contínuo. Travessia. Errância. Queríamos escutar o que todos aqueles moradores tinham a nos dizer, mas também queríamos falar. Também tínhamos o que dizer. Não éramos "assistentes" nem "ONGs" querendo ouvir os coitadinhos da favela. Definitivamente NÃO! Somos artistas cidadãos. Artistas pensando a cidade de São Paulo, artistas querendo fazer da própria arte a potência de ruptura social. Éramos nômades.

Sobre o devir deleuzeano, a filósofa Maite Larrauri convida:

> Para que a vida circule e tenha seu devir, é necessário colocar em movimento o território, traçar linhas de fuga, desterritorializar-se. Converter-se em nômade. O nômade não é o exilado, não é aquele que tem de abandonar seu território, é aquele que está continuamente em movimento justamente porque não quer abandonar seu território. (LARRAURI, 2009. P. 46)

Nós éramos nômades, aqueles seres que ninguém entende muito. Como anuncia Peter Pál Pelbart:

> O nômade desliza, escorrega, recusa o jogo ou subverte-lhe o sentido, corrói o próprio campo e assim resiste às injunções dominantes. O nômade, a exemplo do esquizo, é o desterritorializado por excelência, aquele que foge e faz tudo fugir. Ele faz da própria desterritorialização um território subjetivo. (PELBERT, 2011. P. 20)

Fizemos nosso mapa. Nosso desenho inventado daquela geografia de afetos. E aos poucos fomos (re)conhecendo o território, dando-lhe outros sentidos.

Sentíamos os olhares estranhos dos moradores. “Quem são esses? O que fazem com seus tambores, suas roupas esquisitas e suas músicas nunca antes ouvidas?” Éramos nômades.

Sobre o trajeto, Gilles Deleuze nos alerta: “Um trajeto está sempre entre dois pontos, mas o ‘entre-dois’ tomou toda a consistência e goza tanto de uma autonomia como de uma direção própria. A vida do nômade é intermezzo” (LARRAURI, 2009. Pág. 50). Pois havia chegado um momento em que o durante – ou pode chamar-se também de processo – nos engolia de tal forma que não era possível realizar contornos. Era arriscado dar o ponto final uma vez que o que nos interessava era a caminhança. Como definir um jeito de fazer tal cena ou de determinar tal frase se estávamos em pleno gozo do processo? Então partimos para uma decisão. Se éramos nômades, então deveríamos pensar numa forma-estética que estivesse disposta também a ser “intermezzo”, a ser caminhante, um teatro com uma linguagem aberta ao abismo. E aqui não me refiro a ser aberto às situações comuns do teatro de rua em que o bêbado ou o cachorro sempre entram em cena, era mais do que isso. Não me refiro a improvisação do lugar comum do teatro ou a brincadeira com quem entra na cena. Não... Era mais do que isso. Não era “fazer parte”, era “pertencer”. Nós, pertencendo aquele espaço, eles, pertencendo ao nosso teatro.

E começamos a peça. Lá chegam eles de barquinho. Três nômades, com sua língua inventada, seu corpo coberto por tecidos de algum lugar, sua canção ritual. Lá chegam eles e nos contam histórias de sua vida. “Porque é na intimidade das coisas que a gente descobre o que há de ser” (HUMBALADA, 2015. Pág. 77) . Em seguida, fazem o público caminhar por entre as terras daquelas terras. Transformam o público em nômades também, “pois sômo tudo mesmo inquilino desse mundo!” (HUMBALADA, 2015. Pág. 77). Vivenciam não uma aventura, mas uma experiência. Essa tal experiência que atravessa de verdade e não a que passa pelos cantos da gente, mas aquela que penetra o peito. Esses nômades que convidam o público a adentrar espaços, a serem benzidos por uma senhora aranha. Fazem das crianças filhos de toda gente. Filhos nossos. Filhos de um monturo que se acumulou no ventre daquela pobre mulher-homem. Venham. Entrem aqui, nessa casinha bem pequenininha e vejam a história sobre o nada de uma menina que fazia nada, que fazia vácuo, que fazia saudade.

A caminhada vai chegando ao fim. Ou ao começo? "É tempo de travessia. E se não ousarmos fazê-la, podemos correr o risco de ficar à margem de nós mesmos"[2]. Teremos coragem de fazer a travessia? Até quando ficaremos ilhados em nossos bairros, em nossos territórios comuns, nessa cidade oca e violentamente inexplicável? O que fazer agora com nosso barco? Ora, rumo às outras terras! Éramos nômades não éramos?

Fig. 2 – Entrada do espetáculo "À margem". Enquanto o público aguarda em uma das margens, as atrizes e o ator chegam do meio da represa Billings remando uma canoa. Acervo Pessoal. Foto: Paulo Henrique Sant´Anna

3. A marginalidade como potência de existência: Michel Foucault como provocador de perguntas infinitas.

> Se a repressão foi, desde a época clássica, o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, só se pode liberar a um preço considerável: seria necessário nada menos que uma transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção das palavras, uma restituição do prazer ao real, e toda uma nova economia dos mecanismos do poder; pois a menor eclosão de verdade é condicionada politicamente. Portanto, não se pode esperar tais efeitos de uma simples prática médica nem de um discurso teórico, por mais rigoroso que seja. (FOUCAULT, 2013. P. 11)

[2] Trecho do poema de Fernando Pessoa "É o tempo de travessia" utilizado no roteiro do espetáculo "À margem"

Sabemos que a busca pelo entendimento essencial de Michel Foucault parece ser constantemente um equívoco - na medida em que o próprio autor busca um pensamento espiralar e foge de fazer dos seus escritos uma verdade absoluta - vamos investir na ideia de “decifrar” seus pensamentos a partir de uma proposição de marginalidade como modos outros de vida.

Em primeira análise, sobre este parágrafo selecionado, a que nos convida Foucault? Que tipo de chamamento ele nos faz e quais as questões que permeiam suas provocações?

Podemos dizer que a grande preocupação de Foucault foi problematizar a ideia de sujeito. A ele interessava compreender quais os fatores e os mecanismos fundamentais para a formação do sujeito moderno. A partir de suas fases, teríamos em resumo: na primeira fase, o sujeito e sua busca pela elaboração de um discurso da verdade e do saber; na segunda, o sujeito e as relações de poder; e, na terceira e última, o sujeito ligado ao cuidado consigo mesmo, voltado a ética e a sexualidade. Foucault é o grande responsável pelo termo “biopolítica” que inaugura a ideia do poder sobre a vida, em que o Estado e as instituições de poder exercem sobre toda uma população um movimento de disciplina e normatização dos corpos.

Nesse sentido, o sujeito é portanto, para Foucault, uma fabricação histórica. O conceito de sujeito vai ser criado diante de cada momento sócio-histórico. A ideia de sujeito no mundo atual é completamente diferente da ideia de sujeito na Idade Média, que por sua vez é completamente diferente da ideia de sujeito no Renascimento, por exemplo. Ou seja, o sujeito é um ser em constante transformação, é fruto social de seu tempo. De que ideia de sujeito então, estaríamos falando hoje? Sem ir muito longe, dentro do nosso próprio bairro, da nossa rua, qual a ideia de sujeito que temos do outro e de nós mesmos?

Parece inevitável pensar que as relações de geografia da cidade, de cor, de classe social, de gênero, são fatores fundamentais para construir um pensamento sobre o que seria o sujeito hoje. Ora, se estes fatores são essenciais para uma elaboração do sujeito, por outro lado, a desconstrução desses fatores pode ser a possibilidade da criação de novos modos de sujeitos.

Arriscaríamos dizer que Foucault nos convida justamente para essa experiência de criação de novos modos de relação. E o caminho seria talvez a

invasão súbita de novas formas de comunicação; a transgressão das leis como modo de operação; o questionamento a “uma sociedade que se fustiga ruidosamente por sua hipocrisia e fala prolixamente do seu próprio silêncio”; o retorno à Grécia, em que a verdade e o sexo se ligavam, de forma pedagógica, a uma transmissão corpo-a-corpo de um saber precioso.

Estaríamos dispostos a elaborar as custas de muito erro, muitos abismos e muitas mortes simbólicas e físicas, uma nova forma de organização de si e do mundo?

Por esse viés, poderíamos agora nos perguntar: e o que seria o sujeito marginalizado nesse contexto? Não seria este sujeito, que está à margem do centro das ideias normatizantes – que poderíamos chamar também de capitalistas e burguesas – um esboço de ruptura e de construção de um novo sujeito?

Apoiando-se ainda em Foucault, o marginal seria uma maneira de desorganizar, de romper com as estruturas dominantes, de repensar a relação corpo e cidade, de desarticular o poder instaurado sobre os nossos corpos, de diluir a disciplina, essa arte de dispor corpos em filas e baias, de “desindividualizar” os corpos, de desestruturar a ideia de controle social; de desregulamentar o tempo da ação humana.

O marginal como a escolha da condição. O nômade em busca de linhas de fuga. O profano. O errante. O ignorante. O sujo. O abjeto. O marginal não apenas como um ser físico, mas como uma corrente de pensamento filosófico e real do que poderia ser nossa linha de fuga. Uma ideia marginal que precisaríamos buscar dentro de nós para que possamos descontruir - a partir de um conjunto de ações práticas e cotidianas - os velhos e caducos paradigmas.

Voltando ao trecho inicial, Foucault nos provoca: “não se pode esperar tais efeitos de uma simples prática médica nem de um discurso teórico”, ou seja, estaríamos esperando o que para desenhar esse novo modo de vida? Esperando uma teoria capitalista que nos aceite? Esperando um laudo médico que aprove nossa loucura, nossos corpos e nossa luxúria? Aguardando da legislação um aporte técnico que nos faça sentir menos solitários? Implorando à democracia uma representatividade marginal? Até quando nossos corpos aguentarão?

E aqui, é necessário uma ressalva, pois o respeito pela luta da democracia é preservado. Não há aqui uma crítica rasa a organização democrática, mas sobretudo uma reflexão sobre as formas de organização que temos hoje e uma provocação para o futuro, este futuro incerto e monstruosamente belo pela sua incerteza.

E nessa busca por um sujeito outro, o que teria a arte a ver com tudo isso? Mais especificamente, o que o teatro teria para contribuir ou para "des"contribuir?

Henri Bergson nos escreve que a arte é como uma lupa social, que destaca, amplia, exacerba o que ninguém está disposto a ver. Pra ele, a arte é a possibilidade de retirar "um véu espesso" sobre os olhos dos cidadãos. Se entendermos a arte como uma expressão subjetiva de um sujeito histórico, a veremos não somente como uma ferramenta política, mas sobretudo como um transbordamento de um bem simbólico e subjetivo, que nos foi arrancado e cooptado pelo atual sistema capitalista.

Mas de que arte estamos falando? Aqui, sem dúvida, me refiro a uma arte marginal, que tem como objetivo a produção crítica e poética de processos criativos distanciados da indústria cultural. Uma arte marginalizada que possa estar para além da lógica do lucro, da fama, do ego e da mídia tradicional. Uma arte preocupada com a sua própria potência de arte disruptiva.

Com isso, mantém-se aos artistas e fazedores de teatro, a pergunta: seria essa arte marginalizada um dos canais de possibilidade da criação de novos sujeitos, novas formas de organização e de produção e novas maneiras de relação consigo e com o outro?

REFERÊNCIAS

LARRAURI, Maite. *O desejo segundo Gilles Deleuze.* São Paulo: Ciranda Cultural, 2009.

PELBERT, Peter Pál. *Vida Capital: Ensaios de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

HUMBALADA. *À margem, nossa morada poética. Escritos e relatos do processo*. São Paulo, 2015 (Livro impresso de forma independente disponível no Galpão Cultural Humbalada)

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

Bruno César Tomaz Lopes

É ator e criador do projeto Periferia Trans no Grajaú. Há dez anos é integrante da Cia Humbalada de Teatro que atua no extremo da zona sul, local onde todos os integrantes moram. Cursa o mestrado na UNESP pesquisando o que denomina de "pedagogia marginal" e é coordenador pedagógico do PIA - Programa de Iniciação Artística com crianças da Prefeitura de São Paulo.

ARTE

MESA 24 - Espectador e Obra

Cintia Maria da Silva
VISITAS EDUCATIVAS: A CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO EM EXPOSIÇÕES DE ARTE

Andreza Nunes Real da Cruz
ARTE PARA SURDOS: A CRIAÇÃO DE UMA PRÁTICA DE ENSINO

Diana Tubenchlak Peres
ARTE CONTEMPORÂNEA: ESPAÇOS DE APRENDER

Camila da Costa Lima
PROCESSO CRIATIVO, IDENTIDADE E CULTURA: PRODUÇÃO CERÂMICA NO VALE DO JEQUITINHONHA

Camila Barbosa Tiago
REFLEXÕES SOBRE POSSIBILIDADES PEDAGÓGICAS EM ILUMINAÇÃO CÊNICA

VISITAS EDUCATIVAS:
A CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO EM EXPOSIÇÕES DE ARTE

Cintia Maria da Silva
Instituto de Artes – UNESP - cintiamasil@gmail.com

RESUMO
Este artigo pretende discutir as especificidades do trabalho do mediador cultural na construção de conhecimento nas ações educativas oferecidas nos equipamentos culturais. Para tal, analisaremos as práticas educativas exercidas por este profissional, bem como as teorias que dão suporte às suas demandas. Julgamos necessário compreender sua contribuição dentro de uma perspectiva de educação para a transformação do sujeito e da sociedade. Com o auxílio de teóricos de referência, explicitaremos a importância deste trabalho, contribuindo para a reflexão e discussão da regulamentação do profissional de educação em museus.

PALAVRAS-CHAVE
Mediador cultural. Educação. Visita educativa. Construção de conhecimento.

ABSTRACT
This article wishes to discuss the specifics of the cultural mediator work on knowledge building through educational activities offered at cultural facilities. To do so, we will analyze the educational practices exercised by this professional, as well as theories that support his/her demands. We deem necessary to understand his/her contribution within a perspective of education for the transformation of the individual and the society. With the aid of reference theorists, we will make explicit the importance of this field of work, contributing to the reflection and discussion concerning the regulation of museum educational professionals.

KEYWORDS
Cultural mediator; education; educational visit; knowledge building.

1. Introdução

A relação entre museu e educação é bastante antigo, datando dos primórdios do que hoje concebemos como museu – ainda que se efetivasse de formas sutis e muito diferentes das atuais ações educativas. Há um bom tempo o caráter educacional dos museus é reconhecido tanto pelas instituições de educação, como pela sociedade. O Conselho Internacional de Museus (ICOM – Internacional Council of Museums) escreveu em 2007 a seguinte definição de museu:

> (...) uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, apresenta e divulga o patrimônio material e imaterial da humanidade, para fins de estudo, educação e recreação.[1]

Assim, fica estabelecido o compromisso educativo que as instituições culturais devem desenvolver e apresentar ao grande público, disponibilizando atividades voltadas à educação e à recreação. Dentre a farta variedade de programação educativa e recreativa oferecida pelos museus e instituições culturais, este artigo tratará da atividade conhecida como monitoria ou, como preferimos denominar, visita educativa.

Segundo alguns teóricos, como Vygotsky e Paulo Freire (2007; 2013), vivemos em um mundo mediado. Não há aprendizado sem interação humana e é por este contato, primeiro com familiares, depois com professores e colegas, que aprendemos sobre nós e nossa singularidade, sobre os outros e sua particularidade, sobre os objetos e sua materialidade, e também sobre o mundo e sua diversidade. Viver em sociedade pressupõe a mediação constante do aprendizado.

O termo mediação cultural é comumente utilizado em equipamentos culturais, especialmente nas exposições, sejam elas de arte, história, ciências, etc. A função da mediação cultural inserida no contexto expográfico é, no limite desta resposta, comunicar ao grande público as intenções de determinada exposição, desde a escolha dos artistas até a disposição das obras pelo espaço expositivo. Ao entrarem no espaço de uma exposição, quantas pessoas prestam atenção no discurso curatorial estabelecido entre as obras? Como percebem a locomoção de seus corpos em relação a maneira pela qual os trabalhos são organizados espacialmente? No geral, há algum movimento reflexivo de colocar em relação as informações presentes na exposição?

Estas perguntas não pretendem apontar a falsa ideia de que o público não seja “capaz” ou não esteja qualificado para chegar a tais questionamentos sozinhos. Sugere, ao contrário, a importância de reconhecer na figura do mediador cultural (ALENCAR, 2008) um profissional comprometido, que na medida em que se realiza o diálogo, pode tornar evidente algumas (possíveis) reflexões do próprio visitante. E a isto também não se pretende negar o discurso curatorial, mas de enriquecê-lo e

[1] http://icom.museum/the-vision/museum-definition/

ampliá-lo na tessitura de novos olhares, novas narrativas, novos diálogos. Assim, a visita educativa é entendida como mediação cultural. (MARTINS, 2003; ALENCAR, 2008).

Nesse texto abordaremos a noção de mediação cultural cuja realização se dá na relação estabelecida entre o objeto artístico exposto e o grande público visitante do museu, na tentativa de demonstrar o caráter *rizomático* (MARTINS, 2003) de uma visita educativa. Falaremos especificamente do trabalho realizado pelos profissionais da educação, aqui denominados mediadores culturais.

2. O papel de um mediador cultural

Para mapear este trabalho, o primeiro passo será enumerar as funções de ordem prática deste profissional: 1. Pesquisa; 2. Atende ao grande público; 3. Planeja roteiros de visita; 4. Desenvolve material de apoio às visitas; 5. Avalia a participação de educadores, educandos e visitantes espontâneos; 6. Orienta o grande público dentro do espaço expositivo; 7. Cuida dos objetos artísticos presentes na exposição; 9. Confere diariamente a situação da exposição, dos equipamentos e dos objetos expostos. Outras atribuições possíveis: 10. Produz e realiza atividades educativas como oficinas, cursos, formação de professores; 11. Produz material educativo da exposição e para escolas; 12. Gera documentação das ações educativas como fotografias e questionários. Certamente haverá tantas outras atribuições não listadas aqui.

Todas estas frentes de atuação do mediador cultural são importantes para entender o quebra-cabeças deste trabalho, que não se resume à simples palestra conferida a partir da fala de terceiros. Desta forma, é possível compreender que essas ações se articulam entre si e se direcionam a questões sobre o desenvolvimento do aprendizado. O trabalho do mediador cultural é, também, compreender as diversas dinâmicas e processos de construção do conhecimento de seu público e, a partir de um perfil generalizado, investigar as especificidades dos indivíduos de cada encontro.

O primeiro passo do trabalho do mediador cultural se dá na formação inicial, geralmente em cursos oferecidos pelas próprias instituições culturais. Saber do que se fala, e de onde se fala, é vital para a realização da ação educativa. Como

pesquisador, investiga a fundo seus objetos de estudo (a exposição, os artistas, suas obras) a ponto de compreender seus contextos históricos, sociais e artísticos. Em se tratando de exposições de arte, é fundamental conhecer as múltiplas linguagens artísticas, seus suportes e materialidade. Quando pensamos em grupos agendados de estudantes é importante a aproximação com o currículo escolar das diferentes séries, e a compreensão das variadas fases cognitivas da aprendizagem. Já o público espontâneo, além de compreender as especificidades de cada faixa etária, entra em jogo a dimensão sensível e perceptiva que pode ser teorizada em livros, mas só será apreendida em sua práxis diária.

As pesquisas realizadas (formação inicial e continuada) alimentam o trabalho na prática. O mediador cultural que se dedica aos estudos e pesquisas estará mais qualificado e disponível para iniciar uma boa leitura de imagem *com* o visitante da exposição. Mas antes de acontecer esse encontro dialógico, é importante o planejamento de roteiros de visita e desenvolvimento de materiais de apoio *para* os grupos a serem atendidos.

Assim, o segundo passo é compreender a logística espacial e o campo conceitual da exposição para propor diferentes roteiros de visita. Os roteiros são desenvolvidos a partir de um tema mobilizador e um perfil de público. O mediador levanta possibilidades de trajetos, obras e conceitos importantes, e desenvolve o roteiro a partir do tema e perfil de grupo que pretende atender. Estes roteiros levam em consideração o que está pré-estabelecido em relação às particularidades e limitações de cada faixa etária: termos, conceitos concretos ou abstratos, deslocamento pelo espaço, tempo de concentração, necessidades específicas, etc. Vale lembrar que bons roteiros são sempre flexíveis e construídos apenas para orientar o mediador, afinal, o grupo ainda não chegou ao espaço expositivo e nem foi mapeado – e sempre pode surpreender. Em outras palavras, o roteiro não é uma camisa de força que se obriga os visitantes a usarem.

Outra proposta que nasce das pesquisas de formação inicial e continuada é o desenvolvimento de materiais de apoio à visita educativa, cuja elaboração requer do mediador cultural criatividade metafórica, para disparar no grupo discussões acerca de determinado assunto pretendido pelo mediador cultural. Seu objetivo é incitar a troca dos conteúdos complexos, permitindo um outro jeito de se abordar as questões presentes (e ausentes) na exposição. Exemplos são inúmeros: jogo de

palavras instigadoras, caça-detalhes, poesias, contação de histórias. Mapas, músicas, imagens que relacionam-se à exposição são outras possibilidades.

Temos, então, que mediadores culturais são pesquisadores de teorias da aprendizagem e conceitos históricos, artísticos e sociais, direcionando seus estudos para a compreensão do relacionamento estabelecido como o grande público, a fim de potencializar os processos de aprendizado, inserido em uma perspectiva dialógica e rizomática (MARTINS, op.cit.), que cria uma extensa rede de conexões na leitura de imagem compartilhada com os visitantes.

O próximo passo para o desempenhar do papel do mediador cultural se dá no momento de encontro com o público. É durante a visita educativa que a práxis deste profissional acontece, se verifica e/ou se questiona. Como esta etapa é a mais notória – porque visualmente perceptível, e reconhecidamente mais solicitada e fácil de distinguir pelas instituições culturais e grande público – analisaremos este momento com um pouco mais atenção.

3. Estrutura da visita educativa

Apesar de apresentar características muitos próprias de cada mediador cultural, é possível enumerar alguns procedimentos padronizados pelos profissionais da área. É consenso que as etapas da visita educativa, que denominamos "estrutura" da visita educativa: *Aquecimento/Acolhimento; Desenvolvimento; Fechamento* (MARANDINO, 2008; MARTINS, 2013).

O *Aquecimento/Acolhimento* é o momento de apresentação dos participantes do encontro e da exposição à qual visitarão em breve. É o momento oportuno para mapear o perfil do grupo, fazendo um inventário de seu repertório, linguajar, gestual e interesses. O mediador cultural atento às particularidades do grupo, usa estes dados observados e percebidos para "ser aceito" como mais um componente do grupo. Essa paridade é fundamental para estabelecer o diálogo horizontal e sem hierarquia de saberes, assim como propõe Rancière (2002).

A recepção do grupo é um momento crucial, na qual o mediador cultural se mostra disponível ao diálogo e aberto às trocas. Como anfitrião, o mediador recebe seu grupo com o cuidado e atenção de quem espera pelo seu retorno. Primeiro, as apresentações e expectativas de todos os participantes do encontro, respeitando as

vontades e necessidades individuais de posicionamentos. Na sequência, costuma-se apresentar o formato e dinâmica da visita e a perspectiva educativa do mediador que conduzirá o encontro, e também levar ao conhecimento do grupo as primeiras informações sobre a exposição, os artistas, o período.

No *Desenvolvimento* o mediador cultural trabalha em prol da construção coletiva de saberes – gerados e confeccionados pelos participantes daquele encontro específico. Tendo como ponto de partida o repertório dos participantes e com base na troca dialógica, o grupo é provocado a observar e investigar os objetos artísticos, compartilhando lembranças, pontos de vista, apreensões e compreensões. Assim, por meio do diálogo e das argumentações, o mediador vai lançando mão dos conceitos curatoriais e do contexto histórico – da arte e da sociedade – para ampliar os saberes da conversa, acrescentando novos elementos e aprofundando a reflexão com o grupo.

É esperado que uma visita educativa, realizada em exposições de arte, não dê conta da totalidade das obras presentes na exposição. Seria inviável, improdutivo e impossível construir diálogos aprofundados com todas as obras no curto espaço de tempo dado à visita educativa, ou seja, em uma hora em meia, no máximo. É comum que essa limitação acabe gerando frustrações nos visitantes, que sempre querem ver uma ou outra obra que não entrará no roteiro da visita. Alguns recursos são possíveis, como pedir ao grupo que caminhem livremente e observem o espaço expositivo por alguns minutos, respeitando seus interesses pessoais, para depois escolherem, coletivamente, uma obra para ser investigada com mais cuidado.

Também faz parte do repertório educativo do mediador cultural algumas ferramentas para aguçar a curiosidade do grupo, aumentar a concentração dos mais dispersos, acalmar os que falam bastante e abrir espaço para os mais tímidos e silenciosos, encorajar a investigação, a argumentação e o posicionamento crítico. Mais adiante, algumas ações realizadas no desenvolvimento da visita educativa serão discutidas com mais foco.

O *Fechamento* ainda é um momento pouco explorado nas visitas educativas, nem sempre realizado de maneira satisfatória devido ao tempo escasso dado ao encontro. Mas é fundamental este tempo de digestão ou decantação do que foi a visita. Pensar no que se discutiu, viu e ouviu, aprendeu ou lembrou é

importante. Isto contribui para a reflexão e consciência crítica do que foi investigado durante o percurso no museu, pois é na reflexão da experiência que os saberes são confirmados, modificados e, principalmente, ampliados. Geralmente é neste momento que se propõe uma elaboração criativa do que foi visto e discutido, para que o conhecimento construído acesse ou afete outros canais cognitivos e corporais.

4. Leitura da imagem

Eis uma das particularidades e ganho da educação em museus: a presença da obra. Evidentemente, as diferenças qualitativas e benefícios de se estar diante do trabalho artístico são inquestionáveis.

Se estivermos diante de um objeto pictórico ou gráfico, é possível analisar sua dimensão, sua textura e relevo, a intensidade de suas cores, o gesto do artista, o material utilizado como suporte. Sendo um objeto tridimensional, podemos observar seus vários lados de muitos ângulos diferentes, sua dimensão e como ocupa o local, caminhar entre seus espaços, perceber nosso corpo dentro destes espaços construídos pelo artista. Trabalhos audiovisuais ou performáticos acrescentam a relação com o tempo e movimento ao objeto artístico. Em todos os casos, é possível o movimento dinâmico não só dos olhos, mas também do corpo e do pensamento. Aproximar e distanciar para perceber detalhes ou o todo é uma grande oportunidade diante da obra.

Alguns teóricos sistematizaram métodos (ou propostas) para potencializar as leituras de imagem. Trazidos pelas mãos da arte-educadora Ana Mae Barbosa, as ideias destes teóricos se espalharam pelos museus no Brasil. Edmund Feldman[2], Robert Willian Ott[3], Michael Parsons[4], Abigail Housen[5] são alguns dos primeiros e mais conhecidos estudiosos sobre leitura de imagem, e seus métodos trouxeram grande contribuição aos educativos dos museus. Com suas particularidades, estes métodos sistematizaram os processos cognitivos na leitura de imagem, que passam pela observação (olhar descritivo das formas), análise (organização da composição visual), interpretação (construção de sentidos) e fundamentação (história da arte).

[2] Becoming Human Through Art: Aesthetic Experience In The School, 1970
[3] Art in Education: An International Perspective, 1984
[4] Compreender a Arte, 1992
[5] The eye of the beholder: measuring aesthetic development, 1983. (Tese de doutorado).

Em contato com estas pesquisas, Ana Mae que era diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, sistematizou o que hoje conhecemos por Abordagem Triangular (BARBOSA, COUTINHO, 2009; BARBOSA, CUNHA, 2010;). Neste sistema de leitura de imagens, temos a *apreciação* (observação sensível da obra), a *contextualização* (história da arte e da sociedade) e o *fazer artístico* (experimentação de materiais e processos artísticos, recriando a obra e/ou a experiência do artista). O grande ganho desta proposta é que não há hierarquias entre as etapas, podendo ser reorganizadas pelos educadores de acordo com suas demandas e necessidades.

O uso da Abordagem Triangular em exposições de arte é recorrente, pois todo objeto artístico é passível de apreciação, contextualização e fazer artístico. Generalizando as formações dos mediadores culturais, vemos uma grande difusão desse sistema de leitura de imagem dentro das ações educativas dos equipamentos culturais. Isso não significa dizer que esta abordagem seja utilizada com regularidade durante as visitas educativas.

Apreciar uma obra é observá-la no todo e em seus detalhes. O que não se pode confundir é que esta apreciação se encerre no olhar, pois este é apenas o disparador para o que se segue como levantamento de dados. De modo geral, primeiro se percebe a superfície do objeto investigado (narrativa, elementos, cores, matéria e suporte utilizados) para acessar o repertório pessoal dos espectadores e o que estas observações podem representar – e os motivos de tais significados. O mediador cultural vai contextualizando a obra, acrescentando novas informações relevantes à compreensão do objeto, e junto das impressões compartilhadas, novos valores são construídos no coletivo. Assim, partindo do que já é sabido pelo grupo, amplia-se o conhecimento dos participantes diante do repertório próprio e dos interesses destes, e não do que o mediador julga ser bom ou mais apropriado para eles. O fazer artístico pode se apresentar nas mais diversas atividades, como a proposta de realizar um desenho ou uma música sobre a visita, até jogos performáticos ou de palavras, desde que seu objetivo seja reelaborar as ideias do artista ou do que foi discutido, usando as mais diversas linguagens.

Como em uma exposição de arte são realizadas leituras de algumas imagens, temos aqui um bom exercício para entrelaçar e costurar os saberes construídos de cada uma das obras analisadas, colocando-os em relação entre

estes e as demais obras (concepção curatorial), e também com a realidade do mundo. Uma boa mediação de leitura de imagem é aquela que apoia o grupo a interferir nas obras, concordando e contrariando com seus significados pré-estabelecidos, criando junto com o artista e curador novos sentidos de interpretação.

5. Aprender como experiência prazerosa e a caixa de brinquedos

Em seu livro *Educação dos sentidos e mais...*, Rubens Alves (2005) nos fala de duas caixas necessárias à educação: a de ferramentas e a de brinquedos. Ele faz uso da metáfora (assim como a arte que diz de outro jeito) para apresentar a ideia de que é possível aprender de forma prazerosa e agradável. Propomos olhar para dois teóricos de um jeito diferente: usando a caixa de brinquedos.

O termo *experiência* (DEWEY, 2010; LARROSA, 2002, 2011.) é amplamente discutido nas ações educativas de instituições culturais. Gostaríamos de propor o entendimento deste conceito por meio de uma outra perspectiva e outro teórico. Paulo Freire contribui com a compreensão do que pode ser considerada experiência dentro do contexto museal por diferentes vieses, e esta apreensão perpassa por muitas perspectivas de atuação e compromisso do mediador cultural.

Para esse autor, a melhor maneira de ensinar é pelo exemplo (FREIRE, op.cit.), e isso, por si, já configura uma das ideias de experiência de diálogo franco e horizontal, que é a base do papel do mediador cultural. O visitante deve perceber a verdade em sua fala. Não é possível legitimar um discurso curatorial com o qual não se concorda, nem é possível apontar grandes qualidades em obras e artistas que não se reconhece. O que não significa dizer que o mediador deva abrir suas análises pessoais, interferindo na leitura do grupo. Contudo, se sua opinião é requerida, seu olhar pode ser apresentado, sem deixar de observar o cuidado ético e respeitoso com o qual deve se reportar ao trabalho em questão. Dizer que não sabe responder determinadas perguntas também é compromisso ético de ser o exemplo.

Confere-se ao mediador cultural o dever de ajudar o grupo a construir sua inquietude e sensibilidade, seu potencial criativo e intelectivo, sua persistência e vontade de investigação. Freire nos fala da importância de estimular a *curiosidade epistemológica* (FREIRE, op.cit.) dos educandos. Contudo, esse estímulo à investigação é feito de maneira cuidadosa, propondo métodos de pesquisa. Um

exemplo disso é quando o mediador cultural pede ao grupo investigar o espaço expositivo, dando a eles um tempo pré-determinado e uma questão a ser observada. Com esta simples ação, o mediador estimula um olhar mais cuidadoso e curioso dos participantes, que procurarão indícios do que foi sugerido anteriormente. Quando o grupo se reúne novamente, o diálogo é iniciado a partir de suas dúvidas, impressões e argumentos do que foi visualizado, percebido e relacionado.

Outro conceito caro e amplamente utilizado em ações educativas em museus é o *lúdico*. Em seu livro clássico, *Homo Ludens*, Huizinga (1980) investiga as várias manifestações dos jogos ao longo da história e em diversos territórios culturais e geográficos. Aqui, propomos a reflexão de uma das qualidades do que dispara a ação no museu. Como um mediador cultural, uma figura desconhecida do grupo, pode instigar os participantes da visita na árdua missão de lançar mão da sua consciência crítica para construir conhecimento?

Ernest Boesch elaborou a *Teoria de Ação Simbólica* (BOESCH, 1991; SIMÃO, 1998), na qual afirma que o indivíduo se desenvolve na cultura por meio de sua ação subjetiva no mundo, sua maneira própria de pensar (emotiva e simbólica) e agir (real e concreta). Mutuamente implicadas, as ações subjetivas dos atores sociais interferem na constituição da cultura, da mesma forma que a cultura regula a ação subjetiva destes indivíduos.

Segundo Boesch, a ação é “a goal-directed activity, carried out within a specific environment, and utilizing a certain number of instrumental techniques which allow the actor to bridge the gap between the initial intention and the concrete realization of the goal.” (BOESCH, op. cit., p.43). Assim, temos:

FORMAÇÃO DA META → AÇÃO → CONSUMAÇÃO DA META

Desta forma, a intenção do indivíduo antecede a sua ação. A formação da meta deve ser motivadora e possuir qualidades simbólicas (valores atribuídos pelo sujeito da ação), impelindo o indivíduo a agir em direção da concretização de sua meta (SIMÃO, op.cit.). Boesch assinala ainda três tipos distintos de ação: *referente* (internas e imaginárias, opera no plano das ideias), *práxica* (manifesta-se no plano material da realidade e está mais sujeita as regras sociais, porque faz uso da motricidade externa e visível) e *comunicativa* (também opera na imaginação, utilizando pensamentos e memórias). Conforme a autora, os objetivos da ação

comunicativa são *coordenar* ações e objetivos de ação e *harmonizar* as visões de mundo (aprovação social) entre atores e interlocutor, nunca se reduzindo à mera tradução de mensagens, afinal para construir mensagens significativas nos atores sociais, “a comunicação deve levar em conta a situação, as tendências para ação e os valores do outro.” (SIMÃO, op. cit., p.63)

Podemos dizer que a ampliação da aprendizagem tem início na formação de uma intenção motivadora, que introjeta no indivíduo da ação a sensação de confiança necessária para que continue sua busca pelo conhecimento. E sabendo que o indivíduo age de acordo com sua motivação, cabe ao mediador cultural se atentar às suas próprias ações comunicativas. Assim, ele será um dos agentes responsáveis pelo sucesso da formação de meta de seu grupo/público atendido.

Se o mediador cultural compreende com clareza e objetividade a importância de sua participação e presença na consolidação do momento de ampliação dos saberes construídos coletivamente, a probabilidade de adesão (ou formação de meta instigante e motivadora) dos participantes do grupo é muito maior. Quando uma visita é encarada como palestra, as chances do grupo se mostrar entediado são grandes. No entanto, se o mediador cultural lança mão de qualidades lúdicas e a visita é levada com a leveza da brincadeira e da descoberta, esse diálogo será potencialmente mais rico, pois contará *com* a participação do grupo.

6. Repertório como caminho para a construção de conhecimento

Para um mediador cultural, o visitante é percebido como sujeito ativo na construção de seu próprio conhecimento. Para este profissional, não há espaço para a *educação bancária* (FREIRE, op. cit.). Se o mundo se transforma ao longo dos anos, por que a concepção de conhecimento seria diferente?

Segundo Paulo Freire (op.cit.), o ser humano, assim como o conhecimento, é fruto de um processo inacabado, inconcluso. Ambos, ser humano e conhecimento, não são objetos consolidados e prontos, mas estão sempre em construção e revisão. Isso significa dizer que a construção do conhecimento é um projeto dinâmico, concebido coletivamente e ao longo do tempo, por meio da ação humana na sociedade de seu tempo.

É muito comum ouvir do grande público “Mas o que isso significa? O que o artista quis dizer?”. Um dos grandes esforços do mediador cultural é tornar evidente a diferença entre os significados pensados pelo artista e a atribuição de sentidos dada por seus espectadores. Sabemos que durante o processo criativo de elaboração de um objeto artístico, o artista trabalha na tentativa de imprimir na materialidade do objeto suas ideias, conceitos e símbolos de algumas concepções próprias. Mas não há novidade em dizer que ao passar pelo crivo de um crítico de arte, as significações desta obra também passam pelo processo de atribuições de sentido, que estão diretamente relacionadas ao repertório deste especialista. Desta forma, não podemos negar que a significação de uma obra é dada, também, pelo olhar do espectador – sendo este um especialista ou não.

Partindo do princípio que o espectador olha e cria sentidos próprios para além dos “significados” do artista, à mesma obra devemos uma leitura particular, a partir do repertório específico de cada grupo atendido – mas sem deixar de lado os contextos e elementos constitutivos presentes no objeto artístico em questão. O papel do mediador cultural é provocar o encontro crítico do público visitante com as reflexões que permeiam a exposição visitada. Assim, esse profissional opera num campo de saberes diversos, atravessados não apenas pelos conhecimentos artísticos, mas também – e especialmente – da vida social. Este profissional transita “entre” as partes múltiplas do conhecimento que uma ou mais obras pode envolver, o que não o coloca como sujeito separador obra-espectador. Ao contrário, exige um esforço muito mais sensível – e difícil de definir – de “aglutinador”, de perceber o ponto de contato entre um e outro(s), entre espectador-obra-vida-mundo.

Esta ideia de construção de conhecimento, que se dá no diálogo e com os diferentes repertórios do grupo, está ancorada no que Vigotski (op.cit.) chamou *zona de desenvolvimento proximal*, e propõe a ampliação do conhecimento, partindo sempre do que já é sabido pelo sujeito da aprendizagem e problematizado a partir da investigação crítica e reflexiva, sem respostas dadas e prontas.

Tendo como ponto de partida do diálogo o repertório das partes envolvidas, o mediador cultural jamais se perceberá como transmissor de saberes consolidados, senão como apenas mais um dos sujeitos do conhecimento que, ao longo daquele encontro, se prontificará a criar possibilidades para que o grupo construa seus próprios conhecimentos, e quem sabe possam até mesmo produzir novos saberes.

O mediador cultural provoca nos visitantes uma nova maneira de perceber e se relacionar com a arte, instigando a reflexão e questionamentos, para que todos possam direcionar ao objeto (vida, sociedade, mundo) um olhar crítico e indagador.

Se assim o fizer, o mediador amplia as possibilidades de contribuir para a formação de sujeitos de direito, com consciência crítica, capazes de se posicionarem mesmo diante daqueles que o oprimem.

7. Considerações finais

Diante da reflexão e pesquisa sobre a construção de conhecimento no contexto da visita educativa, afirmamos a importância da figura do mediador cultural inserido na ação educativa dos equipamentos culturais. Seu papel compara-se ao do artesão que, apesar de saber com precisão e maestria o processo de confecção de seu objeto de criação, vai escolhendo ferramentas e procedimentos para, manualmente, auxiliarem na construção de uma peça única e inconfundível. E que aprenderão com a práxis a repetir o que deu certo, e evitar os erros cometidos. Não há textos, abordagens ou metodologias que dêem conta da complexidade deste fazer artesanal – justamente porque requer a prática particular de cada um.

Se não existe uma fórmula ou método que emoldure o trabalho cotidiano do mediador cultural, podemos, contudo, traçar pressupostos do que entendemos como qualidades fundamentais ao profissional promotor de uma *educação emancipadora* (RANCIÈRE, op. cit.). Espera-se uma grande *habilidade perceptiva* em relacionar conteúdos e conceitos, presentes em uma exposição, com os saberes trazidos pelo público atendido para ampliar o horizonte de construção de conhecimento de todos os envolvidos, inclusive o próprio; *trabalho coletivo* com seus pares de profissão, público atendido e instituição à qual está vinculado; ser um *pesquisador crítico e qualificado* na investigação e reflexão do que é o aprendizado; ser um *bom ouvinte* e saber estar presente no diálogo; ser *animador*, possibilitando e provocando a curiosidade, a investigação e experimentação do grupo, encaminhando as discussões em direção ao objeto de estudo; saber *respeitar* as necessidades, diferenças, facilidades e dificuldades dos participantes do diálogo.

O papel do mediador cultural é apresentar a exposição, obras, artistas, conceitos e contexto, ao mesmo tempo em que costura estes saberes à realidade dos visitantes que o acompanham; promover o encontro dialógico no espaço de

educação museal; criar novas possibilidades de compartilhar e construir conhecimentos no curto intervalo de tempo de uma visita educativa. No limite, sua principal função é proporcionar ao público envolvido no processo de mediação um diálogo transformador e construtor de sentidos, que pode não ser percebido no momento exato do encontro, mas que, a sua maneira, contribuirá para a consciência crítica e reflexiva deste sujeito.

Diante das barreiras próprias da educação museal – tais como o pouco mais de uma hora de encontro, a não continuidade da ação educativa, as visitas descontextualizadas de projetos educativos governamentais, a falta de parceria entre mediador cultural-instituição e professor-escola, entre tantos outros –, cabe ao mediador refletir sobre sua prática, e em que medida se propõe a contribuir com uma educação que supere a mera transmissão de conhecimento.

Os obstáculos encontrados pelo profissional da mediação cultural são, ao mesmo tempo, seus pontos de superação: a fluidez das práticas educativas, a percepção e sensibilidade no olhar que se tem sobre o outro, a abertura e entendimento do que se propõe como diálogo, a não determinação prévia de quais conceitos serão investigados nem como esta aproximação deve ser feita.

Ser um mediador cultural é tarefa para muitos anos de estudo, pesquisa, exercício, dedicação e reflexão do que é (e do que pode ser) o encontro com o público. Construção, desconstrução e reconstrução são procedimentos-padrão necessários à esta prática educativa. A cada nova visita ou atividade, criação de roteiros ou confecção de materiais de apoio, novos entendimentos vão se solidificando. Com o passar do tempo, esses entendimentos se decantam, fazendo assimilar e separar questões profundas e densas das superficiais. Textos lidos vão criando novos sentidos e contornos durante e depois das conversas com o público, e também com os pares de profissão.

O exercício dialógico impresso em cada visita é dinâmico, uma relação viva entre a prática e teoria. Desta forma, não há como dissociar estas duas esferas da ação educativa. Levando em consideração a perspectiva de construção de conhecimento mediada pelas relações estabelecidas com pessoas, objetos e mundo, afirmamos a necessidade e importância no reconhecimento da figura do mediador cultural, que tem como papel fundamental aguçar a curiosidade e incentivar a reflexão crítica do que se propõe como aprendizagem.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Valéria Peixoto de. O mediador cultural: considerações sobre a formação e profissionalização de educadores de museus e exposições de arte. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes/UNESP, São Paulo, 2008.

ALVES, Rubem. Educação dos sentidos e mais. Campinas, SP: Verus Editora, 2005.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da (orgs.). Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). Arte/educação como mediação cultural e social. 1ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BOESCH, Ernest. Symbolic Action Theory and Cultural Psychology. Berlim – Heidelberg – Nova York: Springer, 1991.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. 47ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. Tradução: João Paulo Monteiro. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LARROSA, Jorge Bondía. Dar a palavra. Notas para uma dialógica da transmissão. In: SKLIAR, Carlos; LARROSA, Jorge Bondía. *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: Revista Brasileira de Educação, Belo Horizonte, nº 19, jan.-abr. 2002

MARANDINO, Martha (org.). Educação em Museus: a mediação em foco. 1ª ed. São Paulo: Geenf/FEUSP, 2008. Disponível em: http://www.geenf.fe.usp.br/publica.php. Acesso em 30/03/2014.

MARTINS, Luciana Conrado (org.). Que público é esse? formação de públicos de museus e centros culturais. Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Programa de Ação Cultural, 2013. Disponível em: http://percebeeduca.com.br/wpcontent/uploads/2013/05/Guia_%C6%92_verde_simples.pdf. Acesso em 21/09/2013.

MARTINS, Mirian Celeste. Conceitos e terminologia. Aquecendo uma transforma-ação: atitudes e valores no ensino de arte. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). Inquietações e mudanças no ensino de arte. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2003. p. 49-60.

RANCIÈRE, Jacques. O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

SIMÃO, Lívia Mathias. Cultura como campo de ação: uma introdução à teoria da ação simbólica de Ernst Boesch. Cadernos de Psicologia, v. 4, nº1, p.57-66, 1998. Disponível em: http://www.researchgate.net/publication/244495505_Cultura_como_campo_de_Ao_uma_introduo__teoria_da_ao_simblica_de_Ernst_Boesch. Acesso em: 05/07/2015.

VIGOTSKI, Lev Seminovich. A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. 7ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Cintia Maria da Silva

Mestranda em Artes, na linha de pesquisa *Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural*, pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", sob orientação da Prof. Dra. Rejane Galvão Coutinho. Possui sete anos de experiência em mediação cultural, prestando serviços a diversas instituições culturais.

ARTE PARA SURDOS:
A CRIAÇÃO DE UMA PRÁTICA DE ENSINO

Andreza Nunes Real da Cruz
PROFARTES/Unesp – andrezareal@gmail.com

RESUMO
Este artigo procura discutir a educação como ferramenta de emancipação dentro do atendimento educacional especializado na deficiência auditiva. Ao trabalhar com surdos, o professor de arte precisa manter em mente elementos que são fundamentais na construção cultural de seus alunos. Conhecer essas características específicas não pode, porém, tornar o processo de ensino em algo limitador. Professor e aluno podem, juntos, buscar uma experiência de aprendizagem focada nas potências do educando. Ao final, relata-se uma experiência de ensino e aprendizagem focada em ritmos e expressões corporais, utilizando um celular como disparador.

PALAVRAS-CHAVE
Surdez. Ensino de Arte. Educação Especial.

ABSTRACT
This paper discusses Education as emancipation tool into educational services specialized in hearing impairment. When working with deaf, teacher needs to keep in mind elements that are fundamentals in the cultural construction for these students. However, know these specific characteristics can not, turn educational process into something limiter. Teacher and student may, together, seek for a learning experience focused on student potential. At the end, the text reports to an experience of teaching and learning focused on rhythms and body expressions, using cell phone as trigger.
.

KEYWORDS
Deafness. Art teaching. Special Education.

1. Introdução

Atuar como docente na Educação Especial e Inclusiva[1] requer um exercício de mão dupla. Por um lado, é necessário um olhar voltado para a diferença, considerando estratégias especificas para o desenvolvimento de atividades, levando em conta as necessidades concretas e percebidas num amplo coletivo que determinada deficiência gera para o público em questão.

[1] Embora a Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva (BRASIL, 2008) oriente a realização desta modalidade de ensino como apoio ao ensino regular, documentos precursores das regulamentações nacionais, como a Declaração de Salamanca (1994) preveem um olhar diferenciado ao quadro especifico da surdez, dadas suas particularidades culturais e linguisticas, corroborando uma concepção de educação constituída com foco no indivíduo surdo.

Ao mesmo tempo, é preciso manter-se atento para não permitir que o conhecimento que seria ferramenta para promoção da autonomia e respeito das singularidades dos alunos, se torne a demarcação dos limites, de uma inaptidão, da clausura em sua própria condição, significando uma finitude do território cognitivo a ser percorrido por pessoas com necessidades especificas de aprendizagem. A Educação Especial, ao aprofundar sua especificidade, não pode tornar-se rotuladora.

Assim, o professor que atua nesta modalidade de ensino, além de necessitar exercitar o reconhecimento, análise e classificação de diferentes condições para a aprendizagem, pode também trabalhar na perspectiva de uma educação emancipadora, fugindo do papel pretensioso de construtor do caminho do saber que o aluno deve trilhar. Este é um entendimento centralizador dos objetos de cultura, que não permite que a 'palavra', como poder de discurso, circule entre os sujeitos, pois determina modo e percurso únicos de ação.

Jacques Rancière (2012) escreve sobre a busca por uma subversão destas relações de poder em seu texto O Espectador Emancipado. Suas palavras podem ser facilmente acolhidas no universo da Educação Especial e Inclusiva, pois convidam o leitor a refletir sobre a necessidade de que o educador abra espaço para possibilidades de aprendizagem, considerando, de cada aprendiz emancipado, a potência do conhecimento. Este processo, segundo o autor, é conduzido pelo mestre que escolhe um caminho de respeito aos tempos e à subjetividade do outro.

O tal mestre, portanto, abre mão de determinar os pormenores da aprendizagem, bem como da centralização deste processo em si mesmo, pois reconhece o pertencimento de tudo isso ao aluno. O mestre ignora, por isso, que construções intelectuais o aluno fará dos conhecimentos com os quais entrou em contato, bem como em que tempo estas construções acontecerão. O mestre desconhece por quais filtros de sua história de vida, o aluno vislumbrará as percepções dos saberes que se descortinam diante de si.

2. Surdez e cultura

Quando consideramos educação associada à deficiência auditiva, numa abordagem pautada, não na medicalização da deficiência, mas na concepção do

indivíduo como participante de uma construção social distinta, o discurso gira em torno da cultura surda, suas características e suas formas de manifestação, não apenas, mas, sobretudo, a partir da Língua de Sinais. Assim, o surdo não é visto como um ouvinte incompleto, mas, sim, como um indivíduo participante de uma formação cultural particular e inserido num contexto de educação bilíngue[2].

Ana Dorziat (1999) afirma que a educação como ferramenta transformadora de uma situação é um desafio que, para ser vencido, depende da elucidação dos formadores a respeito de quem é o surdo e o que se deseja para ele e, principalmente, o que ele deseja para si mesmo. Esta elucidação inclui a percepção da diferença em oposição a uma pretensão de nivelamento a partir de um padrão. Ela afirma que "a pessoa humana só pode ser tomada na sua totalidade, e respeitada como tal, se for inserida num momento histórico em que as condições objetivas e subjetivas de vida fazem-na ser a pessoa que é." (1999: 29). Ela ainda trás a Língua de Sinais como manifestação mais importante da peculiaridade do indivíduo surdo, devendo, por tanto ser respeitada como "símbolo de uma cultura diferente" (1999:30).

Não é uma intenção, neste ponto, que se estabeleçam expectativas fechadas sobre o comportamento, interesses, desenvolvimento de sua língua, sua produção artística e construções culturais do surdo, pois não esta sendo elaborada uma concepção de cultura como algo limitado, que pode ser revelado a um olhar superficial e que é passível de ser prescrito. Cultura também não deveria ser ditada, mas experienciada.

Além disso, são múltiplos os perfis de alunos surdos que se encontram numa escola bilíngue, em diversos aspectos que influenciam seu desenvolvimento, como o momento em que se adquiriu a Língua de Sinais, fluência nessa língua da parte do aluno e também da família, severidade da surdez, uso do treino fonoaudiológico da fala - ou Oralismo - como recurso comunicacional, entre outros.

Dessa forma, é importante que estes conhecimentos acerca da língua e cultura do surdo guiem o professor, sempre abrindo espaço para abordagens, que se adequem ao contexto e realidade dos indivíduos que especificamente se

[2] Bilinguismo para surdos se refere a "uma filosofia educativa que permite o acesso pela criança o mais precocemente possível a duas línguas: a língua de sinais e a língua oral". (MOURA, 1993: 1). No Brasil, a lei 10.436, regulamenta a Língua Brasileira de Sinais, prevê a oferta do Português na modalidade escrita.

agregam numa sala de aula. As referências devem ser um norte para o trabalho com este público, porem sem considerá-las os ingredientes de uma fórmula infalível para o sucesso da atuação educativa, pois criar estereótipos não é desejável.

Ter uma visão de cerceamento sobre os sujeitos que nos rodeiam é injusto para todos. Aos alunos são dados limites às suas formas de aprender e compreender o mundo e nós, como professores, não aprimoramos nossa prática, pois, ao não consideramos o aluno individualmente, não ultrapassamos as fronteiras que criamos para as experiências deles e para nossas.

Jorge Larrosa (2002) faz uma critica a esta forma "não experienciada" da educação, quando baseada apenas na informação. De fato, conhecer as causas da surdez, as implicações do momento em que ela ocorreu em relação à aquisição linguística, a terminologia utilizada para designar cada caso e situação e outras tantas informações que circulam entre os profissionais da área, pode incitar a uma falsa ideia- de domínio pleno destes conhecimentos e de seus desdobramentos e pode incutir no educador a compreensão de que a experiência não é imprescindível quando se está informado sobre o assunto. A experiência, no entanto, segundo a construção de pensamento que o autor desenha, deve ser colocada acima da obrigatoriedade de opinião, da falta de tempo e do excesso de trabalho, para que, calados e apaziguados, passivos, algo nos aconteça, algo se nos revele, algo seja experimentado por nós.

Trabalhar numa perspectiva de inclusão e acessibilidade se revela, portanto, uma prática que requer ainda mais atenção às demandas do aluno, pois se faz necessário tornar os objetos de estudo abertos a toda condição de compreensão dos sujeitos, sabendo calar e observar, demorar o olhar pelo tempo que se fizer necessário, para permitir que as possibilidades, inclusive as inovadoras e impensadas, as improváveis, se revelem como oportunidades de experiência.

Ao observar uma cultura, é preciso empreender um olhar cientifico atento e respeitoso, um olhar ligado a uma compreensão generosa sobre os demais indivíduos, pela qual este "outro", que eles representam, não nos cause estranhamento apenas, em que a percepção de sujeitos sendo "outros" não confirme ainda mais o nosso modo de existir, mas nos instigue a muitas dúvidas, desperte questionamentos sobre o que nos acontece, traga as incertezas sobre nossa existência a tona, talvez não para nos desfazer ou para desconstruir tudo de que

somos feitos, mas para nos permitir estar "molhados do tempo em que vivemos", (FREIRE, 1997: 1), da realidade em que nos inserimos, conscientes de um mundo além do que elaboramos para nós e assim concebermos o ensino que queremos oferecer.

A coordenadora do curso de Letras/Libras da UFSC, Dra. Karin Strobel, surda, elenca, em seu livro “As imagens do outro sobre a cultura surda”, as diversas manifestações da cultura surda, designando-os como artefatos culturais. Ela expõe a partir das experiências de surdos, inclusive dela mesma, formas particulares dos integrantes da comunidade surda lidarem com questões do cotidiana.

Em sua lista a pesquisadora trata primeiramente da experiência visual, que, como artefato cultural do surdo, diz respeito à forma como este sujeito constrói toda a base de sua percepção de mundo e muitas de suas referências para aprendizagem. Strobel explica:

> Os sujeitos surdos, com sua ausência de audição e do som, percebem o mundo através de seus olhos e de tudo o que ocorre ao redor deles: desde latidos de um cachorro – que são demonstrados por meio dos movimentos de sua boca e da expressão corpóreo-facial bruta – até de uma bomba estourando, que é obvia aos olhos de um sujeito surdo pelas alterações ocorridas no ambiente, como objetos que caem abruptamente e a fumaça que surge. (STROBEL, 2013:45)

Na leitura deste trecho, somos convidados a refletir sobre o fato de que, mesmo sem a audição, indivíduos surdos não deixam de experienciar situações em que o som seria importante para os ouvintes. De fato, o som é um forte elemento de comunicação, porém, para aquelas pessoas, estes momentos podem ser perfeitamente percebidas pela visão e também por seus outros sentidos.

Outros autores tratam desta importância da visualidade como elemento cultural para o surdo. O sujeito surdo cresce mergulhado nas mesmas imagens que seus pares ouvintes, dada a profusão em que elas são oferecidas hoje em dia. Porém, a relação que o surdo usuário de Língua de Sinais estabelece com a imagem é naturalmente de um uso como forma principal de comunicação, ou seja, da imagem como linguagem comunicativa. Tatiana Lebedeff (2010: 176) esclarece que:

> a experiência visual dos surdos envolve, para além das questões linguísticas, todo tipo de significações comunitárias e culturais,

> exemplificando: os surdos utilizam apelidos ou nomes visuais; metáforas visuais; imagens visuais, humor visual; definição das marcas do tempo a partir de figuras visuais, entre tantas outras formas de significações. Ou seja, desloca-se o significado da surdez enquanto perda auditiva para a compreensão da surdez à partir de suas marcas idiossincrásicas: a surdez significada como experiência visual, a presença da língua de sinais, a produção de uma cultura que prescinde do som, entre outras.

A própria Língua de Sinais se organiza de forma a transmitir uma mensagem da maneira mais próxima da percepção concreta, "desenhando" no ar e no corpo sua descrição através dos signos manuais.

Assim, para o surdo, a imagem de uma cena, sinal ou expressão facial e corporal não é apenas um apoio ao discurso, mas se torna o próprio discurso, que será decodificado a partir do repertório que ele construiu ao longo de sua vida.

3. Proposição pedagógica com enfoque no aluno surdo

Considerando as especificidades culturais das quais o aluno surdo usuário de língua de sinais participa, torna-se fundamental multiplicar dentro da sala de aula as possibilidades de experimentação das diversas formas de arte desejável, para que professor e escola assumam seu papel determinante na formação e nutrição estética deste aluno.

Neste sentido, parece adequado adotar a Proposta Triangular, proposição que surge a partir das pesquisas de Ana Mae Barbosa, para orientar o trabalho com esses alunos. A proposta considera o ensino e a aprendizagem da Arte a partir de três marcações neste processo: o fazer artístico, a leitura de uma imagem ou obra de arte e sua contextualização.

Portanto, que se adotem estratégias para que ele seja colocado em contato com o objeto de estudo e seja estimulado a se deter sobre a temática selecionada com a devida atenção. É preciso liberdade para usar o tempo que sua interpretação deste objeto demanda e, assim, o aluno possa experimentar a oportunidade de se relacionar mais profundamente com o que está aprendendo.

Neste momento, cabe mais uma vez convidar Larrosa a falar, através de seu texto onde relata sua concepção de experiência no contexto da educação, sobre a construção da experiência de cada indivíduo. Ele diz que "A experiência é o que nos

passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece" (BONDÍA, 2002: 2). É necessário, portanto, permitir e incentivar que o assunto em investigação e o aluno dialoguem, troquem entre si, e assim, se complementem mutuamente, afim de que o indivíduo tenha sua própria vivência no aprendizado da Arte como linguagem comunicativa e de expressão.

O aluno surdo no Brasil, de forma geral, esta inserido num contexto cultural de uma minoria que convive com um grupo majoritariamente ouvinte, ou seja, praticante de comunicação e interlocução na modalidade oral na maior parte do tempo.

Isto significa, sobretudo para o jovem surdo que ainda se encontra em formação, estar sujeito a um estado de alheamento aos acontecimentos ao seu redor. Notícias, publicações, acontecimentos históricos e produções culturais podem não fazer sentido para este aluno imediatamente, uma vez que, embora haja uma movimentação entre a comunidade surda do país e apoiadores para buscar ampliação da oferta de produtos culturais legendados em Português ou interpretados em Língua Brasileira de Sinais (Libras), muitas vezes é apenas no ambiente escolar que ele poderá contar com a atenção de um intérprete ou mesmo a presença de interlocutores na Língua de Sinais, o que pode reduzir as oportunidades de aquisições cognitivas e as correlações a serem estabelecidas a partir delas.

Pelas condições de aprendizagem e de construção cultural do surdo já mencionadas neste artigo, é imprescindível para a compreensão das propostas das aulas de Artes que haja uma fundamentação contextual consistente, para que o aluno possa esmiuçar as referências utilizadas naquela obra e assim se aproprie de seus significados. Todo esforço para tentar enriquecer a aula com práticas que envolvam o aluno na constituição do objeto artístico a que se propõe estudar, para levá-lo a entender as particularidades da construção daquela produção, para se embrenhar e compreender os percursos do fazer artístico pode auxiliar a pessoa com surdez a ampliar suas percepções sobre o tema.

Por fim, nos deparamos com a necessidade de proporcionar ao aluno surdo a oportunidade de ser ativo na produção e expressão artística que revele suas

interpretações sobre caminho de aprendizagem pelo que passou antes, experimentando o processo criativo a partir de suas próprias percepções, compreendendo que a construção que derivará disso será marcada por esta valiosa distinção cultural.

Como foi dito, o surdo relaciona-se com os sentidos e significações a partir de uma construção cognitiva baseada na concretude de suas percepções. O professor o auxiliará a sair do campo da simples informação e da teoria, bem como das proposições de mera cópia, para por as mãos, sentir o cheiro, ver com seus próprios olhos tudo que se pode propor a realizar naquelas ações de aprendizagem da Arte.

4. Relato de prática: vibração – percepções de ritmo

Passarei agora ao relato em primeira pessoa, para expor aqui a atividade que realizei juntamente com os alunos dos 7ºs para quem leciono numa escola bilíngue para surdos da rede municipal de São Paulo.

Para atender a demanda da disciplina “Meios de produção e práticas híbridas na Arte Contemporânea”, ministrada durante o 1º semestre de 2015 pelo Prof. Dr. Agnus Valente no Instituto de Arte da Unesp, decidi propor aos alunos uma experiência que culminasse na produção de danças e expressões corporais a partir da percepção de ritmos na vibração de um celular.

As turmas são compostas por até 11 alunos, todos surdos e usuários de Libras, sendo este o idioma utilizado durante todas as aulas. Alguns alunos apresentam treino fonético, o que lhes permite oralizar suas falas e compreender melhor as minhas através de leitura labial. Vários adolescentes apresentam comprometimentos como deficiência intelectual, pouca coordenação motora fina ou paralisia cerebral, que reflete em sua mobilidade ou movimentação de braços e mãos.

O material utilizado para este trabalho foi meu celular, garrafas PET vazias, grãos de trigo. O espaço em que tudo ocorreu foi o da própria sala de aula.

Para iniciar o trabalho, pedi que me ajudassem a produzir uma espécie de chocalho com as garrafas, colocando um punhado de grãos de trigo dentro delas, fechando com suas tampas.

Escrevi a palavra “ritmo” na lousa e perguntei aos alunos se eles a conheciam e o que ela poderia significar. Nenhum dos alunos das quatro turmas onde propus este trabalho respondeu afirmativamente. Por isso, também não conheciam um sinal em Libras para este termo.

Perguntei se eles já perceberam como as pessoas dançam músicas diferentes, como samba, funk ou rock e também como os dançarinos, quando estavam em grupo, sabiam dançar todos juntos, quase da mesma forma. Pedia que eles representassem rapidamente para os colegas o que eles conheciam dessas danças. Quando eles ficavam tímidos demais para demonstrar, eu o fazia. Apenas um aluno, filho de pais surdos, se referiu à música tocada, que era diferente em cada um destes estilos e coordenaria o tipo de dança que as pessoas faziam.

A partir daí, explicava que essas músicas diferentes tinham ritmos diferentes e por isso podíamos saber como responder a elas como corpo. Neste ponto, propunha que eles se juntassem ao redor de uma carteira, onde colocava meu celular, que tem, entre suas funções, a personalização do modo vibratório. De antemão, deixei algumas vibrações preparadas, que duravam cerca de 15 segundos, e pedia que eles as sentissem, tocando na mesa ou no próprio celular.

Alguns percebiam imediatamente que a vibração se colocava com tempos regulares de pausa, outros levavam alguns momentos para isso e outros não apresentavam uma percepção consistente. Eu repetia a reprodução da vibração selecionada algumas vezes até que o grupo estivesse satisfeito, ajudando-os a perceber os tempos daquele ritmo, indicando-o com um gesto da mão.

Em seguida, pedia que cada um pegasse uma garrafa e tentasse reproduzir a vibração, movimentando os chocalhos, enquanto ainda a sentia com uma das mãos no celular. Neste ponto, alguns alunos que tinham tido dificuldade para identificar a vibração quando estavam apenas sentindo, ao ver o movimento das garrafas dos colegas, conseguiam incorporar os tempos e presumir o próximo chacoalhar de garrafas. Este passo também era realizado algumas vezes.

O movimento com a garrafa fazia a ponte para o próximo passo, estendendo a vibração para um objeto maior, que permitia uma sensação vigoroso e podia ser controlado pelo grupo.

Quando estas etapas já haviam sido exploradas, eu os convidava a responder com o corpo, de memória, à aquela vibração que haviam experimentado. Muitos alunos se voluntariavam para esta atividade e eu oferecia novamente o celular para que eles sentissem mais uma vez. Em pares, trios, quartetos ou individualmente, eles reproduziam com e sem minha ajuda, movimentos que combinassem com aqueles pulsos do celular. Trocávamos as vibrações e eles procediam novamente todas as etapas até finalizar com movimentos que mostravam a incorporação do ritmo apresentado.

Um episódio em particular foi muito inusitado, divertindo a todos da turma. Em determinado momento, um aluno começou a brincar com a mão sob a axila oposta, movimentando para cima e para baixo seu o braço dobrado. Eu disse que ele podia fazer qualquer movimento, desde que seguisse o ritmo e ele o fez, inclusive produzindo o som no ritmo.

O instrutor surdo que atua dentro da escola nos auxiliou estabelecendo um sinal para ser utilizado dentro deste contexto de aprendizagem para designar “ritmo”. O sinal provisório incorpora o movimento do já estabelecido sinal de “mesmo”, favorecendo o entendimento de se trata de algo que continua de forma semelhante e cíclica. O sinal provisório foi utilizado durante a continuidade do projeto em todas as salas.

Percebi, durante este processo, que o trabalho do professor ouvinte, ensinando para alunos surdos, naturalmente se aproxima de prática híbrida, pois está sempre no limite de duas culturas, duas línguas, duas formas de ver o mundo, tendo suas próprias concepções como ouvinte, porém precisando manter em mente que seus alunos receberão e processarão as experiências que lhes são propostas de uma forma particular, correspondente a sua própria cultura surda.

5. Considerações Finais

A concepção da surdez como diferença cultural, pode criar espaços para uma abordagem em sala de aula que respeite as particularidades da construção do

saber desses indivíduos. Numa visão emancipadora do aluno na prática em sala de aula, daremos lugar para que o indivíduo surdo revele-se ativo, reflexivo e protagonista de seus próprios processos de aprendizagem.

A Proposta Triangular vai ao encontro das demandas peculiares da cultura surda, enquanto forma de pesquisa, interpretação, experimentação e expressão artística. Não engessa a prática docente nem subestima a criatividade do grupo que se reúne para pensar a Arte, possibilitando uma atuação adaptável e consciente da realidade em que o grupo está inserido. Não privilegia saberes técnicos específicos, mas abre espaço para a participação de cada indivíduo com seu repertório em particular.

Compreender as peculiaridades do estudante com deficiência auditiva, usuário de Língua de Sinais, respeitando suas diferenças e valorizando suas potências, dentro deste contexto, torna-se uma postura docente valiosa na construção de saberes destes indivíduos, para que o professor seja aquele que contribui com a ruptura de barreiras na experiência da aprendizagem, sabendo que as primeiras barreiras podem estar mesmo naquele que se propõe a ensinar sem nada permitir-se aprender.

É necessário, ainda, que continuemos a produzir material de pesquisa para retomar diálogo com escritos anteriores e iniciar novas reflexões sobre a temática Surdez e Ensino de Arte, afim de que novas proposições e novos pensares surjam da interação entre diferentes práticas.

REFERÊNCIAS

ALBRES, Neiva A. *Surdos & Inclusão Educacional.* Rio de Janeiro: Arara Azul, 2010.

ALVES, Marcia Doralina; GUARESCHI, Taís. Atendimento educacional Especializado. In SILUK, Ana Paula P. *Formação de professores para o atendimento educacional especializado.* Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2011, p. 2-60.

BARBOSA, Ana Mae. *A Imagem no Ensino da Arte.* São Paulo: Perspectiva, 1991.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Rev. Bras. Educ.*, Abr 2002, no.19, p 20-28. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 18 de novembro de 2014.

BRASIL. *Declaração de Salamanca e Linha de Ação sobre necessidades Educativas Especiais*. Brasília: CORDE, 1996.

_____. Decreto no. 5626, de 05 de Dezembro de 2005. Regulamenta a Lei no 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras, e o art. 18 da Lei no 10.098, de 19 de dezembro de 2000. *Diário Oficial da União.* Brasília, dez. 2005

_____. Secretaria de Educação Especial. Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva. MEC/SEESP, 2008.

CARVALHO, Elisa M. B. *A Proposta Triangular para o Ensino de Arte:* concepções e práticas de estudantes-professores/as. 2007. 150 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade de Uberaba, Uberaba. 2007. Disponível em http://www.uniube.br/biblioteca/novo/base/teses/BU000103753.pdf. Acessado em 09 dez. 2014.

CASARIN, Melania M. Atendimento às necessidades dos alunos com surdez. In: SILUK, Ana Paula P. *Formação de professores para o atendimento educacional especializado.* Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2011, p. 211-262.

DORZIAT, Ana. Bilinguismo e surdez: para além de uma visão linguística e metodológica. In: SKLIAR, Carlos (Org.). *Atualidade da Educação para Surdos.* Porto Alegre: Mediação, 1999, v.2, p. 27-40.

FERNANDES, Sueli. É possível ser surdo em Português? Língua de sinais e escrita: em busca de uma aproximação. In: SKLIAR, Carlos (Org.). *Atualidade da Educação para Surdos*. Porto Alegre: Mediação, 1999, v.2, p. 59-81.

FOERSTE, Gerda Margit S. Entrevista com Ana Mae Barbosa. In: *Arte-educação: pressupostos teórico-metodológicos na obra de Ana Mae Barbosa*. 1996. Dissertação (mestrado em Educação Escolar Brasileira) — Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p. 198-223

FREIRE, Paulo. Denúncia, anúncio, profecia, utopia e sonho. In: BRASIL; SENADO FEDERAL. *O livro da profecia: o Brasil no terceiro milênio*. Brasília: Coleção Senado, 1997

LEBEDEFF, Tatiana Bolívar. Aprendendo a ler "com outros olhos": relatos de oficinas de letramento visual com professores surdos. *Cadernos de Educação,* Pelotas, v36, p. 175-195, maio/agosto 2010. Disponível em: http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/view/1606. Acessado em 01 dez.

PILLAR, Analice; VIEIRA, Denise. *O Vídeo e a Metodologia Triangular no Ensino da Arte.* Porto Alegre: UFRGS/ Fundação Iochpe, 1992.

STROBEL, Karin. *As imagens do outro sobre a cultura surda.* Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Andreza Nunes Real da Cruz

Mestranda pela Unesp, dentro do programa PROFARTES, com pós-graduação lato sensu em Atendimento Educacional Especializado com ênfase em Deficiência Auditiva. Professora de Arte no ensino fundamental da rede municipal de ensino de São Paulo, tendo iniciado o trabalho com alunos surdos em 2012.

ARTE CONTEMPORÂNEA: ESPAÇOS DE APRENDER

Diana Tubenchlak Peres
UNESP – dianatubenchlak@gmail.com

RESUMO
Neste artigo apresentaremos questões levantadas no processo de pesquisa de mestrado com o tema *A formação continuada de professores de artes em instituições culturais e suas reverberações em sala de aula*. Com ênfase nas possibilidades da circulação da arte contemporânea entre escolas e museus, através das ações dos professores de artes que percorrem estes dois espaços em seu cotidiano pessoal e profissional.

PALAVRAS-CHAVE
Ensino de arte contemporânea. Museu e escola. Formação de professores.

ABSTRACT
In this paper we will present the questions raised during the process of research in master's degree with the subject "the continuous education of Art teachers in cultural institutions and Its reverberations in the classroom" with emphasis in the possibilities of contemporary Art circulation between schools and museum through the Art teachers actions and their own personal and professional experiences lived in between this two cultural spaces.

KEYWORDS
Art education. Museum and school. Teachers education.

1. Arte contemporânea no museu e na escola

A relevância da disciplina de artes visuais no ambiente escolar e, sobretudo a presença da arte contemporânea nesta disciplina são questões que merecem a atenção dos sistemas educacional e da arte.

Se por um lado as transformações sociais e a mudanças do conceito e das práticas artísticas (FAVARETTO, 2010: 229) problematizam as formas de ensinar, por outro no sistema da arte, representado por museus, centros culturais e galerias, vemos que críticos, curadores e gestores pensam sobre quem frequenta[1] estes espaços.

[1] Entre os dias 12 e 14 de novembro de 2013 aconteceu o "Encontro Internacional Públicos da Cultura" no SESC Vila Mariana. O encontro reuniu professores e pesquisadores universitários, representantes de instituições culturais e gestores de vários países. Discutiram-se questões relacionadas ao consumo e às práticas culturais na sociedade contemporânea. Como por exemplo, quem são os públicos da cultura hoje?

O potencial público da arte foi ou é estudante do ensino formal, levando em consideração que todos passam pela formação escolar. Entretanto resta-nos saber qual contato teve ou tem com a produção artística contemporânea. Apesar da escola não ser a única zona de contato entre os indivíduos e o universo artístico-cultural, nos dias de hoje ocupa uma grande parcela da vida social dos estudantes.

Longe de "terceirizar" mais uma incumbência às escolas, através deste artigo buscamos problematizar a presença da arte produzida no tempo presente no espaço escolar e, principalmente, mostrar a importância do professor de artes como agente que circula nos dois sistemas aqui apresentados.

O professor de artes pode ocupar uma posição nevrálgica no fomento do interesse cultural e artístico de seus estudantes, que acontece a partir da sua própria vida de espectador de museus e exposições de arte.

2. A arte nas histórias de vida dos professores

O projeto de pesquisa de mestrado com o tema *A formação continuada de professores de artes em instituições culturais e suas reverberações em sala de aula* tem como metodologia o processo de escuta a partir de entrevistas. Elas destacam as histórias de vida de professores que frequentam tais formações e estão nos levando a compreender que esta busca tangencia porções pessoais e profissionais indissociáveis.

Neste sentido, o professor pode atuar como um mediador entre a escola e o museu de arte, desde que a sua trajetória de vida nestes espaços seja composta de significados. Para Marie-Christine Josso, pesquisadora das narrações de profissionais centradas em processos formativos, a história de vida seria

> (...) uma mediação do conhecimento de si em sua existencialidade, que oferece à reflexão de seu autor oportunidades de tomada de consciência sobre diferentes registros de expressão e de representações de si, assim como sobre as dinâmicas que orientam a sua formação. (JOSSO, 2007: 419)

Ocupando espaço privilegiado nas narrativas de vida dos professores, o espaço museológico e as atividades nele desenvolvidas participam de suas

escolhas pedagógicas e composição de planos de aula, criando reverberação no cotidiano de seus estudantes.

Uma de nossas entrevistadas, professora da rede particular por mais de trinta anos, descreveu suas várias participações em cursos para professores oferecidos pelas instituições culturais de São Paulo, principalmente Instituto Tomie Ohtake, Museu de Arte Moderna e Museu Lasar Segall. Ela narrou os processos inusitados propostos pela Ação Educativa do Museu Lasar Segall, quando após discutirem questões da arte contemporânea, as educadoras do museu a permitiram subir no telhado para o ver sobre outro ponto de vista e realizar uma ação artística criada por ela. A ação consistia em arremessar aviõezinhos de papel no pátio interno, interferindo no espaço e na circulação dos passantes.

Alguns artigos pesquisados também demonstram o museu como espaço de formação e pesquisa de docentes em arte contemporânea. Como é o caso de *A mediação no museu e os resultados em sala de aula*[2]*,* do professor das redes públicas do estado e município de São Paulo e pesquisador Pio Santana. Nele o autor descreve a visita à exposição *Morte das casas*, de Nuno Ramos, em 2004, no Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo. E ressalta a importância da visita às exposições como aliado da introdução da recente produção artística no universo escolar.

Para Santana além das visitas com os estudantes

> as experiências vivenciadas nos encontros para professores nas instituições e os materiais que temos acesso são fundamentais para a formação e a prática na sala de aula. As imagens e os textos recebidos gratuitamente nesses eventos servem de grande apoio e suporte para a pesquisa e para ilustrar as aulas, discutindo e provocando nos alunos a curiosidade a fim de promover desdobramentos com a produção artística. (SANTANA, 2009: 267)

Nestes dois exemplos vemos passagens de narrativas de professores que vivem em seus cotidianos a inter-relação entre museu e escola, o desdobramento das ações e a vivência com a arte contemporânea. Não apenas como espectadores, mas, também como indivíduos que a experimentam e a pesquisam.

[2] SANTANA, Pio. *A mediação no museu e os resultados em sala de aula.* In.: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). Arte/Educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

3. Formação de público: movimentos coletivos

Apesar do aumento do interesse dos gestores de museus nas questões ligadas ao público, cotidianamente verifica-se que elas ficam a cargo dos envolvidos com a arte/educação. Que são representados pelos setores ou departamentos de educação museal. Estes desenvolvem estratégias qualitativas e quantitativas em relação aos seus frequentadores. Além, das abordagens de formação e aproximação da produção artística com indivíduos de todas as faixas etárias.

Nesta perspectiva, verificamos duas zonas de isolamento, a saber: na escola o universo artístico-cultural dos estudantes nas mãos do professor, ou equipe de professores de artes. Enquanto, nos museus o público sob responsabilidade dos arte/educadores ou mediadores.

Ao considerarmos os museus possíveis laboratórios de arte, abrimos a discussão acerca do ensino da arte, circunscrita ao ambiente escolar e acadêmico, para a sociedade e para o sistema da arte. Para Ana Mae Barbosa:

> museus são laboratórios de conhecimento de arte, tão fundamentais para a aprendizagem da arte como laboratórios de química o são para a aprendizagem da Química. Compete aos educadores que levam seus alunos aos museus estender em oficinas, ateliês e salas de aula o que foi aprendido e apreendido no museu. (BARBOSA, 2009: 13-14)

Continuando a discussão sobre a formação de púbico da arte contemporânea, as ideias aqui apresentadas suscitam a questão: *Como a relação do professor com a arte pode estimular os seus estudantes a serem espectadores?*

Os exemplos apresentados aqui e a metodologia centrada nas histórias de vida, além da investigação bibliográfica, denotam que as experiências artísticas chegam às salas de aula e encontram correspondência nas práticas de ensino apenas se estão verdadeiramente presentes no cotidiano dos professores.

Os professores entrevistados narraram a presença da arte desde quando eram crianças, seja citando parentes que pintavam e desenhavam, seja através de visitas a exposições nos já remotos períodos de férias infantis. Lembram de momentos afetivos com familiares e passagens da juventude em ambientes culturais.

A escolha pelos cursos de graduação de artes também remetem às relações anteriores com a arte na infância e adolescência e são contadas como tempos de bastante produção artística, busca por poéticas pessoais e muitas visitas a galerias e museus.

Agora adultos, lecionam artes visuais em escolas e procuram continuar a frequentar instituições culturais por lazer ou em busca de formação continuada nas programações específicas para este público, como palestras, oficinas e cursos.

O ambiente escolar pode apresenta-se de forma fechada para expansão das experimentações artísticas. Nele os professores relatam encontrar dificuldade de criar novas formas de ensinar e propor produções, o que restringiria o ensino de arte contemporânea. Assim, estas programações específicas tornam-se laboratórios e espaço de debate entre colegas.

Debate que favorece a troca entre seus pares fora do ambiente escolar, a proximidade com objetos e manifestações artísticas, um distanciamento salutar do cotidiano escolar que permita diversas análises e reformulações de suas práticas educativas, como comenta Rejane Coutinho:

> Outro ponto capital na formação desse professor é a oportuna e cotidiana interação com a Arte. Esses contatos devem propiciar elementos para estudo e análise dos sistemas de representação articulados aos contextos históricos e culturais, sociais e antropológicos que os engendra. A proximidade com o objeto artístico de diferentes épocas e procedências e a familiaridade com os procedimentos que os constituem, facilitam o encadeamento de vários níveis de leitura e apropriação (COUTINHO, 2003: 156-157).

Os programas de formação que oferecem oportunidades de criação artística para os professores também ganham destaque, já que uma parte deles conta que pretendia ser artista e manter uma produção poética em paralelo ao cotidiano profissional da docência. Entretanto com o passar dos anos e aumento de carga horária em classe deixaram estas práticas de lado. Neste caso, frequentar ateliês de museus, além de colaborar com ideias para seus planos de aula, ganha o sabor de rememorar os tempos passados.

Todos estes movimentos de encontros ou reencontros dos professores com a arte são alimentos profissionais e pessoais, já que o “requisito indispensável para aquele que ensina é que faça ele próprio o trajeto pela experiência da arte,

simultaneamente como praticante, amador ou pensador das artes." (FAVARETTO, 2010: 234)

4. Considerações finais

Frequentar exposições de arte contemporânea e conhecer o que pensam e produzem os artistas faz parte de um movimento coletivo, com a participação de diversas esferas sociais.

Aqui observamos que a presença de tal produção artística nas escolas acontece desde que haja proximidade dos professores com ela. Afinal, não é possível abordar em sala de aula algo que não se tem contato.

O fomento das inter-relações entre museu e escola poderia colaborar com o debate de questões que, isoladas em um dos dois espaços, com pouca ou nenhuma reverberação para a sociedade, precisam estar presentes em novos territórios.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural é social. In.: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). Arte/Educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

COUTINHO, Rejane Galvão. A formação de professores de arte. In.: BARBOSA, Ana Mae (org,) Inquietações e mudanças no ensino da arte. São Paulo. Cortez: 2003.

FAVARETTO. Celso. Arte Contemporânea e educação. In: Revista Iberoamericana de educación. Nº53, 2010. PP.225-235. Disponível em: http://www.rieoei.org/rie53a10.pdf

JOSSO. Marie_Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. In.:Educação. Porto Alegre/RS, ano XXX.n.3 (63). P.413-438, set./dez.2007.

SANTANA, Pio. A mediação no museu e os resultados em sala de aula. In.: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). Arte/Educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

Diana Tubenchlak Peres

Mestranda na linha de pesquisa *Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural* no Instituto de Artes da UNESP. Atua na área de mediação em arte contemporânea, formação de docentes e elaboração de propostas artísticas. Faz parte do GPIHMAE (Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História e Memória, Mediação, Arte e Educação) do IA-UNESP.

PROCESSO CRIATIVO, IDENTIDADE E CULTURA: PRODUÇÃO CERÂMICA NO VALE DO JEQUITINHONHA

Camila da Costa Lima
Universidade Estadual Paulista / Instituto de Artes - camila_c_lima@hotmail.com

RESUMO
Este artigo promove uma reflexão sobre os elementos relacionados com a produção cerâmica do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, enfatizando como tradições, técnicas e matérias-primas permeiam o processo criativo e resultam em obras com qualidades particulares: formas, cores e temáticas que associados ao estilo específico de cada artista/ceramista, colaboram para construção da identidade local. Dentro deste contexto serão apresentados casos que afirmam como além da riqueza estética, estas cerâmicas muito representam da sua cultura de origem.

PALAVRAS-CHAVE
Produção Cerâmica. Processo Criativo. Cultura. Tradições.

RESUMEN
En este artículo se promueve una reflexión sobre los aspectos de la producción de la cerámica del Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, con énfasis en las tradiciones, técnicas y materias primas que permean el proceso creativo y el resultado en trabajos con particulares cualidades: formas, colores y temas que asocian con el estilo específico de cada artista / ceramista, colaboran para la construcción de la identidad local. Dentro de este contexto se presentarán casos alegando que además de la riqueza estética, estas cerámicas representan su cultura de origen.

PALABRAS CLAVE
Producción de cerámica. Proceso creativo. Cultura. Tradiciones.

1. Produção cerâmica do Vale do Jequitinhonha: elementos formadores da identidade local

A produção cerâmica do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, é uma tradição que se estende por gerações. Este fato se justifica pela própria história do território, rico em matéria-prima de qualidade, além da realidade social e econômica dos habitantes.

Nas localidades com intensa produção: Campo Alegre, Coqueiro Campo, Santana do Araçuaí e Acaraí, a cerâmica é feita quase exclusivamente por mulheres, muitas delas não tiveram acesso ao estudo e tão pouco saíram da região desde o nascimento. Em vários casos, o primeiro contato com o barro ocorreu ainda

na infância, aprendendo técnicas e processos de modo informal, com suas mães e avós. Como resultado são elaboradas peças que se originam da habilidade destas ceramistas em unir a realidade em que vivem às tradições locais, tornando estes componentes de inspiração para suas criações. Neste cenário, o tradicional dialoga com o atual: experiências de vida e o olhar para os fatos cotidianos do entorno se somam para a elaboração de cerâmicas que ao mesmo tempo em que preservam a cultura local também se inovam, diante do estilo de cada ceramista.

Nos últimos anos, por suas características, as cerâmicas do Vale do Jequitinhonha tiveram seu valor reconhecido, passando inclusive a compor exposições, acervos de instituições e coleções, mas acima de tudo, as ceramistas passaram a adquirir orgulho de seu trabalho e melhores condições de vida. Salienta-se que cada peça está intimamente relacionada com sua cultura de origem e sua valorização contribui para o desenvolvimento da técnica e preservação das tradições locais.

Quando se trata de cerâmica, há a interação de uma sequência de processos que abrangem a seleção de matéria-prima, modelagem, acabamento, secagem e queima. São etapas variadas que se envolvem e se complementam para a obtenção de um resultado final – o objeto cerâmico. Neste processo, cada elemento possui sua importância no contexto da criação, bem como, para análise do objeto, seja aquele aplicado durante a sua produção ou adquirido nas relações e usos. Há a importância em reconhecer o objeto cerâmico como uma fonte de informação, elaborado em um momento único, através de práticas que muitas vezes se perpetuam com o tempo e possibilitam a geração de conhecimentos que contribuem para a construção da identidade local.

A tradição de se fazer cerâmica no Vale do Jequitinhonha é antiga. São variados os fatores que exercem influência sobre esta prática, mas pode ser citado como um elemento de peso, a riqueza de argila de boa qualidade e em abundância na região:

> Na arte popular, a maior parte dos artistas surge em comunidades que, por razões geográficas, econômicas ou sociais, permitiram a um grande número de pessoas dominar uma técnica específica, como a cerâmica, nas regiões oleiras, ou o entalhe de madeira nos locais onde esta constitui matéria-prima abundante, só para citar alguns exemplos. (MASCELANI, 2009, p. 19)

Há locais em que são realizados tipos específicos, com características semelhantes às produzidas por gerações passadas – peças ricamente trabalhadas que se tornaram “símbolos” da produção local, sobretudo, galinhas, bois, noivas e bonecas. A exploração destas figuras pode ser relacionada com elementos do dia a dia das ceramistas, mas também de seu imaginário, sonhos e desejos. Nota-se seja na representação da noiva com vestido decorado, jóias, cabelos penteados, acompanhada do noivo, na mãe amamentando seu filho ou simplesmente nas galinhas que ornamentam potes, muito da realidade local e das vivências pessoais.

As cerâmicas, por vezes, retratam quem as fez, mesmo quando se parte de um tema comum – o estilo característico de cada ceramista colabora para que haja diferenciação entre as produções. Cita-se como um exemplo as obras de Noemisa Batista dos Santos que retratam cenas do cotidiano em um estilo totalmente particular: figuras delicadas, decoradas por flores pintadas ou em relevo nas cores vermelho e branco. Noemisa, em entrevista no ano de 1974 a Lélia Gontijo Soares discorreu sobre seu trabalho, apresentando processos e representações presentes em suas produções:

> Depois de boizinho e cavalinho, passei para os cavalos montados, depois fiz noivado, caçador de onça, já fui ideando umas coisas minhas e fazendo. Eles encomendava, eu mudava, fazia já de outra qualidade. Hoje eu faço uns quarenta bonecos. Tem um doutor fazendo consulta com um menino, roda de fiar, roda de girar mandioca, galinha, galo, vaca, bezerrinho, um moço andando na frente dos soldado com o braço amarrado pra trás, cadeia, igreja, oratório, batizado, abelha tirando mel, folião, cantador, uma porção. (SOARES, 1984, p.51)

Para Noemisa Batista o fazer cerâmica ocorria de modo natural, elaborou assim um vasto repertório de personagens. A maioria de suas obras são verdadeiros cenários: figuras organizadas sobre superfícies, criando cenas de casamento, batizado, profissões, caça (Figs. 01 a 03).

Figura 01: Noemisa Batista, Casamento, Caraí, déc. 1990.
(Acervo Coleção Lalada Dalglish – Foto: Camila da Costa Lima)

Figura 02: Noemisa Batista, Mulher fazendo pão, Caraí, déc. 1990.
(Acervo Coleção Lalada Dalglish – Foto: Camila da Costa Lima)

Figura 03: Noemisa Batista, Tatu, Caraí, déc. 1990.
(Acervo Coleção Lalada Dalglish – Foto: Camila da Costa Lima)

Salienta-se que, comumente no Vale do Jequitinhonha, a produção da cerâmica dialoga com outras atividades domésticas – modela-se uma peça, cuida-se dos filhos, realiza-se uma queima e prepara-se o almoço da família. Há uma interação entre as atividades, destacando a naturalidade do fazer e o modo como a cerâmica está presente no cotidiano. Daí também ser comum temáticas e processos percorrerem gerações de uma família, auxiliando na preservação de tradições, trabalho e renda.

2. Tradição e criação na produção cerâmica: processo criativo, identidade e cultura

A tradição construída no Vale do Jequitinhonha em torno da produção cerâmica modificou a vida dos ceramistas, de suas famílias e da arte popular brasileira. Estas cerâmicas possuem a elas agregados elementos, sociais, culturais, históricos e, diante de seu estudo e valorização têm ajudado a manter vivos aspectos relacionados com as tradições locais. Segundo Magaly Cabral[1]: "... todo e qualquer objeto não é somente matéria, com propriedades físico-químicas. Ele foi

[1] Menção de Magaly Cabral na palestra *Museus e patrimônio universal* durante Conferência Geral do ICOM (International Council of Museums) em Viena, no ano de 2007.

produzido a partir de práticas sociais, ele tem significações diversas". Significações estas que foram projetadas no objeto durante o seu fazer e a estas serão somados novos aspectos ao longo de sua existência, tornando este objeto único, um elemento impregnado de informações.

Ressalta-se que cada aspecto envolvido na construção de uma peça possui um significado relacionado tanto com o ceramista que a originou como com a localidade de origem. Nesta concepção, formas, cores e decorações não são apenas elementos que compõem uma peça, simplesmente contribuindo para sua apresentação estética, mas sim atributos que representam cultura, remetem a uma história e contexto mais amplo, como exemplifica Carlos Rodrigues Brandão sobre os significados presentes na decoração aplicada em um pote de barro:

> Potes servem para guardar água, mas flores no pote servem para guardar símbolos. Servem para guardar a memória de quem fez, de quem bebe a água e de quem, vendo as flores, lembra de onde veio. E quem foi. Por isso há potes com flores. (BRANDÃO, 1982, p. 107)

Neste sentido, os elementos estéticos de uma obra não apenas a decoram, mas possuem significado de símbolos culturais e a ela agregam valor, contribuindo na formação de aspectos que se somam e se constituem como caracterizadores de um local.

> Quando falamos em valor agregado, estamos nos referindo diretamente a questões de identidade cultural. Usada num sentido mais imediato, identidade é aquilo que identifica, é o que nos dá a origem, nos dá a procedência de determinado objeto, seu pertencimento a um grupo, a um território de cultura. (LIMA, 2010, p. 31)

Para uma ceramista, dificilmente um pote estará completo se não tiver as tradicionais pinturas de motivos florais realizados com engobes[2]. No Vale do Jequitinhonha, peças distintas: jarros, pratos, moringas, esculturas zoomorfas e antropomorfas possuem pinturas de flores (Figs. 04 a 06).

[2] Engobes são tintas elaboradas a partir da mistura de barro com água.

Figura 04: Áurea Gomes Barbosa, Moringas, Campo Alegre, 2011.

Foto: Camila da Costa Lima

Figura 05: Sergina, Ciranda de bois, Campo Alegre, 2011.

Foto: Camila da Costa Lima

Figura 06: Sergina, Galinha com base trípode, Campo Alegre, 2011.
Foto: Camila da Costa Lima

A ceramista ao realizar a sua flor no pote deixa a sua marca ao mesmo tempo em que reafirma uma tradição local. Cria-se uma relação entre o pessoal e o cultural – cada flor pintada ou modelada é única, mas o elemento flor, neste contexto, é uma questão de identidade.

O objeto cerâmico pode ser entendido como elemento identificador de uma cultura, portador de significados que colaboram para a formação da identidade local, sendo que, componentes são inseridos às obras, ao mesmo tempo em que tais obras produzidas estão diretamente relacionadas com sua região de origem. Os desenhos e decorações, em muitos casos, se constituem como marcas culturais e cabe ao artista/ceramista aplicar elementos que represente a sua cultura e a si mesmo.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é Folclore. São Paulo, Brasiliense, 1982.

CABRAL, Magaly. Museus e patrimônio universal. Revista Museu, Rio de Janeiro, 18 Maio 2007. Disponível em < http: // www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos > Acesso em: 12 fev. 2012.

LIMA, Ricardo Gomes. Objetos: percursos e escritas culturais. São Paulo: Centro de Estudos de Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010.

MASCELANI, Angela. O mundo da arte popular brasileira. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

SOARES, Lélia Gontijo. Bonecos e vasilhas de barro do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais – Brasil. Rio de Janeiro: Ministério das relações exteriores, MEC, FUNARTE, 1984.

Camila da Costa Lima

Doutoranda e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP, desenvolve pesquisa sob vigência de bolsa pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp. Pesquisadora sobre técnicas e processos cerâmicos, cultura popular e documentação museólogica, membro do Grupo de Pesquisa *Panorama da cerâmica latino-americana: do tradicional ao contemporâneo.*

REFLEXÕES SOBRE POSSIBILIDADES PEDAGÓGICAS EM ILUMINAÇÃO CÊNICA

Camila Barbosa Tiago
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – camilabtiago@gmail.com

RESUMO
O presente artigo pretende refletir sobre o processo de ensino/aprendizagem em Iluminação Cênica. Diante da amplitude curricular que o campo da iluminação oferece, busca-se refletir sobre quais conteúdos são relevantes para a formação do atuante em Teatro que esteja familiarizado com essa área específica, sobretudo que perceba e esteja consciente da iluminação como elemento de composição da sua prática artística. Para promover essa reflexão pedagógica, parte-se do pensamento de construção do conhecimento instituído por Paulo Freire, considerando que o sujeito está em constante diálogo para a construção de seu conhecimento, tornando-o autônomo no processo de aprendizagem. Assim, pretende-se pensar sobre uma proposta pedagógica que dialogue a partir da percepção da iluminação pelo sujeito, para que ele possa fazê-la necessária durante a composição do seu trabalho.

PALAVRAS-CHAVE
Iluminação cênica. Ensino/aprendizagem em iluminação. Pedagogia do teatro.

RESUMEN
Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre el proceso de enseñanza/aprendizaje en la iluminación escénica. Delante de la amplitud curricular que el área de iluminación, se busca reflexionar sobre qué contenido es relevante para la formación de activos en el teatro que esten familiarizados con esta área en particular, y sobre todo que compreendan y esten al tanto de la iluminación como elemento de composición de su práctica artística. Para promover esta reflexión pedagógica, se inicia sobre la idea de la construcción del conocimiento instituido por Paulo Freire, teniendo en cuenta que el sujeto está en constante diálogo para construir sus conocimientos, por lo que es un sujeto autónomo en el proceso de aprendizaje. Por lo tanto, pensar acerca de una propuesta pedagógica se pretende a partir del diálogo de la percepción de la luz por el tema, para que se pueda hacerla necesaria para la composición de su obra.

PALABRAS-CLAVE
Iluminación Escénica. Enseñanza / aprendizaje en iluminación escénica. Pedagogía del teatro.

O começo de uma pesquisa

A pesquisa que pretendo desenvolver como aluna do curso de mestrado do programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) está inserida no campo da pedagogia teatral, especificamente no ensino/aprendizagem em iluminação cênica. Interessa-me investigar o processo de formação em iluminação cênica, não a partir do viés da formação específica do iluminador, mas de um atuante em Teatro (seja ele professor de teatro ou atuante em espetáculos) que esteja familiarizado com o elemento

cênico iluminação, suas possibilidades de uso no fazer teatral e consciente do trabalho feito pelo técnico responsável em montar a iluminação.

Essa indagação veio a partir da minha experiência como iluminadora. Trabalho como diretora de iluminação do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) desde agosto de 2010, quando tomei posse mediante aprovação em um concurso público. Nesse cargo desenvolvo a função técnico-administrativa, trabalhando dentro do Laboratório de Interpretação e Encenação (LIE). Esse laboratório foi criado para dar suporte às demandas das atividades acadêmicas de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de Interpretação Teatral e Encenação e é composto por duas salas que possuem materiais de áudio e de iluminação, como caixas amplificadoras de som, mesa de controle de som, mesa de controle de iluminação, equipamentos de projeção de luz[1], reguladores eletrônicos de intensidade luminosa – dimmer[2], entre outros materiais.

Sou responsável pela manutenção dos equipamentos de iluminação, pela compra de materiais necessários para o desenvolvimento das atividades pertencentes à iluminação cênica, pela elaboração e acompanhamento da execução de projetos de melhorias do espaço físico do LIE e também de atividades inerentes ao trabalho do iluminador cênico, desde a criação/concepção/montagem da luz, até a operação da iluminação nas disciplinas que preveem atividades em que sejam necessários o uso da iluminação cênica.

É porque grande parte do meu trabalho está concentrado dentro da sala de aula, em contato direto com os discentes, que reflito sobre a importância da tomada de consciência em relação a atitude pedagógica inerente à minha prática e o quanto ela pode colaborar com o ensino/aprendizagem dos discentes em questão. A partir desta reflexão, pretendo buscar uma proposta pedagógica em iluminação cênica que dialogue com o interesse dos discentes que ingressam no curso de Teatro da UFU e com o perfil da formação que o curso em questão proporciona, uma vez que as habilidades oferecidas são licenciatura e bacharelado em interpretação teatral, e não bacharelado em iluminação ou cenografia, entendendo que:

[1] Utilizo a nomenclatura projetor de luz, dialogando com a definição dada por Valmir Perez em sua dissertação de mestrado que define os equipamentos de iluminação, ou refletores como são usualmente chamados, como “sistemas de projeção de luz”, uma vez que os equipamentos de iluminação cênica projetam luzes com diferentes características de acordo com seus conceitos ópticos e lâmpadas utilizadas. (2007, p. 119).

[2] Definição encontrada no livro *La luz em el teatro – manual de iluminación*, (SIRLIN, 2005, p. 214).

> Considerando-se que, por muito tempo, as investigações se dirigiam somente a como ensinar e o que se investiga atualmente é como aprender, as questões da área educacional também estão presentes na pesquisa do ensino/aprendizagem, como componente intrínseco dos estudos e pesquisas. Assim, o estudo artístico e o estudo pedagógico compõem, sincronicamente, o ponto de partida para a pesquisa em/sobre ensino/aprendizagem de Arte. (PIMENTEL, 2014, p. 16).

Acredito no pensamento de que no Brasil o reconhecimento da iluminação como uma área específica de conhecimento é recente, assim como os cursos de formação e/ou capacitação nessa área. Também considero escassas as bibliografias em português sobre iluminação - as publicações encontradas, em sua maioria, abordam aspectos técnicos sobre a iluminação, falam das características de cada equipamento, o posicionamento do projetor de luz, seus efeitos e seus nomes, enquanto outras tratam da estética da luz em cena e seus processos artísticos de elaboração. Sobre a ótica da formação do iluminador no Brasil, Ronaldo Costa (2010) escreve:

> No Brasil, mesmo admitindo-se a importância da iluminação para o espetáculo cênico, ainda se conta com uma pequena quantidade de pesquisas sobre o tema, sejam elas destinadas ao desenvolvimento de novas tecnologias de trabalho, sejam para ampliação dos limites estabelecidos entre sua criação e ensino. Para termos uma ideia, a grande maioria dos iluminadores cênicos brasileiros encontra na atividade prática a única alternativa viável de formação, devido à inexistência de escolas específicas em nível médio (cursos técnico-profissionalizantes) e superior, definindo-se, comumente, de duas maneiras:
>
> **1 - Com a presença de um instrutor**:
>
> a) Quando o discente vivencia oficinas de iluminação ministradas por profissionais já estabelecidos no mercado de trabalho.
>
> b) Quando um aprendiz trabalha diretamente na assistência técnica de um iluminador, aprendendo na prática cotidiana.
>
> **2 - Sem a presença de um instrutor**:
>
> a) Quando a alternativa de formação reside no autodidatismo. (p.13).

O ensino da iluminação cênica acontece no formato de oficinas de curta ou média duração, cursos de média duração, ou dentro de alguns cursos universitários de Teatro (ou Artes Cênicas) que possuem em seus componentes curriculares a disciplina de iluminação ou de temática semelhante. A maior parte desses cursos priorizam o ensino da parte técnica e de tecnologias, como menciona Costa (2010):

> Além desse panorama das oficinas (ensino não formal), podemos ainda mencionar que, no âmbito formal, principalmente nas universidades, o ensino de iluminação, até pouco tempo, era reduzido a conteúdos disciplinares das cadeiras de Cenografia existentes nos diversos cursos de Artes Cênicas espalhados pelo país. Com a reestruturação curricular desses cursos e o surgimento de outros tantos, os conhecimentos sobre iluminação cênica começaram a ser trabalhados em disciplinas específicas, constituindo um avanço significativo em termos educacionais e pedagógicos para a área. Mesmo assim, tais disciplinas apenas representam pequenas ilhas numa imensidão *tecnicista* e *bancária* sob a qual o ensino de iluminação brasileiro está imerso. (p. 14).

Quando Costa escreve “ensino formal”, ele se refere a uma estrutura organizada, hierarquizada e administrada por um sistema educacional estabelecido em escolas ou universidades. Quando menciona “não formal” refere-se a uma variedade de atividades educacionais organizadas e desenvolvidas fora do sistema educacional formal (2010, p. 14). Ele define em sua dissertação o termo “técnica” como o conjunto de procedimentos normatizados para a manipulação, controle e tratamento de um material, enquanto que tecnologia é um conjunto de conhecimentos, especialmente de princípios científicos, que se aplicam a um determinado ramo de atividade. (2010, p. 29).

Não são abundantes os conteúdos encontrados que discutem a formação em teatro utilizando-se dos elementos cênicos, entendendo como elemento cênico não só a iluminação, mas também a cenografia, o figurino, a maquiagem, a sonoplastia como componentes pedagógicos dessa área de conhecimento. Na maior parte dos casos encontrados o ensino desses elementos é isolado, em disciplinas ou oficinas que abordam somente essa temática. Se a iluminação é, junto com o cenário, definidora do espaço cênico, como, por exemplo, o atuante pode estar alheio ao entendimento de onde vem a luz, como ela incide no seu corpo, no cenário, no figurino, qual o efeito que ela causa no contexto da cena? Essas reflexões devem ser feitas para compor o trabalho do atuante para além da noção espacial, não menos necessária, do saber posicionar-se no foco de luz (feixe de luz delimitado no espaço). Pensar em uma prática em que o sujeito trabalhe com a ideia de composição com a iluminação para construir seu processo pedagógico e/ou artístico, permitindo ser afetado e afetar, elaborando uma reflexão a partir da experiência como atravessamento:

> Tomando como base o pensamento de Espinosa, o homem-sujeito deveria ser pensado não no plano de uma autonomia plena com suas vontades e intenções racionais, mas como um grau de potência de afetar e ser afetado com seu corpo não cindido entre corpo-espírito ou corpo mente. O que eu sou, a definição de homem ou sujeito não passaria mais pelo cristalizador verbo de definição "é" (eu sou), mas pela relação dinâmica da capacidade que temos de afetar e sermos afetados enquanto corpos, ou seja, o "é" substituído pela capacidade de relação e composição com as forças de fora e de dentro que nos atravessam. (FERRACINE, TROTA, BRAGA, 2013).

O desafio não é pensar uma prática pedagógica em iluminação cênica para a formação de iluminadores, instruir os discentes sobre os modos de funcionamento dos equipamentos, seu manuseio e manutenção; a pretensão não é uma formação voltada para o tecnicismo. A proposta é refletir sobre uma forma de ensino/aprendizagem que dialogue com a tomada de consciência dos discentes de como a iluminação pode compor com os elementos cênicos utilizados por ele e como ela colabora na construção de um discurso cênico dentro de sua prática, seja ela artística ou pedagógica. É partir da percepção da luz, que será entendida, primeiro, como linguagem artística, para depois ser estudada enquanto área técnica e tecnológica. Pelo que percebo, a prática comum no ensino da iluminação é fazer o movimento contrário a isto, dando mais ênfase ao entendimento dos equipamentos, posicionamentos e efeitos da luz e menos atenção (e tempo) à compreensão de que a luz constrói significados que dá margens para interpretações muito individuais sobre a obra iluminada.

Ainda, pensando nessa estrutura, a tentativa é também a de sensibilizar os discentes que não pretendem aprofundar o seu conhecimento em iluminação, instruindo-os sobre a importância dela como agente ativo que constrói discurso sobre a cena, o quão necessário é colocar-se atento em formas de compor os elementos cênicos a favor do discurso artístico que se quer realizar, além de torná-los artistas familiarizados com essa área específica e com os profissionais que nela atuam, como escreve Tudella (2012, p. 14). E que ele saiba dialogar de forma clara e objetiva com a pessoa responsável pela montagem dos aparatos luminosos.

Para pensar uma pedagogia que coloque o sujeito como agente crítico e reflexivo da sua prática, adotarei o pensamento de construção do conhecimento instituído por Paulo Freire como metodologia, em que o sujeito está em constante diálogo para a construção de seu conhecimento tornando-o um sujeito autônomo no

processo de aprendizagem, em que quem ensina aprende e quem aprende ensina, numa troca incessante. Entender que o processo de ensino acontece à medida em que o outro se apropria do conhecimento juntamente a mim, ainda que de maneiras diferentes. Através desse "filtro" é que começo o diálogo com teóricos, pesquisadores e estudiosos que tenham experiências que permitam o desenvolvimento de uma prática pedagógica em iluminação cênica apoiada na dialogicidade, compreendendo que:

> A dialogicidade pauta-se na colaboração mútua entre os sujeitos do processo de ensino para a construção de conhecimentos capazes de modificar uma realidade específica, desmistificando que o ato de ensinar esteja ligado à visão tradicional de transmissão de conhecimentos. (COSTA, 2010, p. 22).

Para semelhante investigação aspiro realizar uma pesquisa de caráter interventivo, em que o pesquisador é o agente direto na ação investigada, propondo realizar uma atividade prática de ensino/aprendizagem sobre iluminação que parta da sensibilização da percepção da luz para a utilização dela como elemento cênico que compõe o discurso que o atuante pretende criar. Vislumbrando tal prática, uma metodologia que estabelece conexões é a pesquisa-ação, considerando que essa abordagem propicia uma postura democrática com relação à construção do conhecimento, pois ela possibilita o diálogo entre todas as partes envolvidas no processo.

> A pesquisa-ação crítica deve gerar um processo de reflexão-ação coletiva, em que há uma imprevisibilidade nas estratégias a serem utilizadas... A pesquisa-ação crítica considera a voz do sujeito, sua perspectiva, seu sentido, mas não apenas para registro e posterior interpretação do pesquisador: a voz do sujeito fará parte da tessitura da metodologia da investigação. Nesse caso, a metodologia não se faz por meio das etapas de um método, mas se organiza pelas situações relevantes que emergem do processo. Daí a ênfase no caráter formativo dessa modalidade de pesquisa, pois o sujeito deve tomar consciência das transformações que vão ocorrendo em si próprio e no processo. É também por isso que tal metodologia assume o caráter emancipatório, pois mediante a participação consciente, os sujeitos da pesquisa passam a ter oportunidade de se libertar de mitos e preconceitos que organizam suas defesas à mudança e reorganizam a sua auto concepção de sujeitos históricos. (FRANCO, 2005).

De forma concisa, o que pretendo é realizar uma pesquisa em ensino/aprendizagem de iluminação cênica, entendendo que:

> O termo “pesquisa em” sugere que o pesquisador está dentro daquilo que investiga, tornando-se autor do objeto. Estaria, portanto, ele próprio, em laboratório, em presença, em ação no espaço e no tempo, em linguagem... ele mesmo em experiência, objeto. No entanto, a maioria dos trabalhos acadêmicos *em* artes cênicas oscila entre dois modelos:
>
> 1) Abordagem conceitual ou histórica, que estrutura toda a pesquisa bibliográfica, assim como a escrita, reservando o último capítulo para a demonstração de que parte daquilo tudo foi experimentado pelo pesquisador;
>
> 2) O memorial, descritivo ou analítico, com número de páginas mínimo, que se dedica a ordenar e didatizar a experiência.
>
> Em ambos os casos, o processo é resumido pelo princípio da objetivação. Com o trajeto concluído, selecionam-se suas partes memoráveis, organiza-se o que foi caos, narra-se linearmente o que foi rizomático. Criamos uma esquizofrenia: de um lado a experiência; de outro, a escrita. Parece que ainda não são claras as possibilidades, as condições, os critérios, as necessidades de uma pesquisa *em.* A escrita dos trabalhos artísticos acadêmicos vem refletindo a falta de conhecimento que as artes cênicas têm de si mesma: enquanto pedimos emprestados métodos e formatos, deixamos de investigar o campo que nos é próprio. (FERRACINE, TROTA, BRAGA, 2013, p. 195).

A iluminação vem conquistando o seu espaço como área de conhecimento e isso ainda é um assunto considerado recente. Pensar em pedagogia da iluminação é algo com um certo ineditismo de extrema importância para contribuir com as pesquisas de pedagogia do teatro. Serão cada vez mais necessárias as discussões, pesquisas, debates, encontros e seminários que abordem tal assunto para que ampliem seus horizontes.

O conteúdo programático sobre iluminação se mostra muito extenso, mas a tentativa aqui é de pensarmos uma prática pedagógica em iluminação cênica que aborde o conteúdo necessário ao atuante para usá-la como elemento de composição em sua prática artística ou pedagógica, atentando-o para o conhecimento da materialização da luz na cena enquanto arte.

Se pensarmos na formação de um atuante que consiga dialogar de forma clara, objetiva, que saiba comunicar ao iluminador qual a sua pretensão enquanto discurso artístico dentro da sua prática, podemos aprofundar mais em alguns conteúdos que contemplem questões que falem da iluminação como linguagem artística e estética, e, assim, pensar em uma pedagogia da iluminação que atenda

às demandas colocadas pelo público ao qual se destina, e não só restringi-la a uma prática pautada nos conteúdos técnicos.

REFERÊNCIAS

COSTA, Ronaldo Fernando. A oficina de iluminação e a construção do espetáculo: anotações para uma proposta pedagógica. 2010. 186 p.. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Natal, 2010.

DE ARAÚJO, José Sávio Oliveira. A cena ensina: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro. 2005. 177 p.. Tese (Doutorado em Educação) Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

FERRACINE, Renato, TROTA, Rosyane, BRAGA, Bya. Pesquisa em Artes Cênicas. In: ISAACSSON, Marta (Coordenação) Tempos e Memórias: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: Editora AGE, 2013.

FRANCO, Maria Amélia Santoro. Pedagogia da pesquisa-ação. Site: www.scielo.br, acesso 24/06/2015.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

PEREZ, Valmir. Desenho de iluminação de palco: pesquisa, criação e execução de projetos. 2007. 156 p.. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2007.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Ensino/aprendizagem de Arte e sua pesquisa. Organizadores: Maurilio Andrade Rocha, José Afonso Medeiros Souza. Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade, p. 15-24. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2014.

SIRLIN, Eli. La luz em teatro, manual de iluminación. Buenos Aires: Instituti Nacional del Teatro, 2005.

TUDELLA, Eduardo. Design, Cena e Luz: anotações. SP Escola de Teatro: Revista Alberto, nº 3, p. 11 a 24. São Paulo, 2012.

ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência. 3ª. Edição Revisada. Editora Autores Associados. Campinas, 2006.

Camila Tiago

É graduada em Teatro (licenciatura) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – 07/2010; trabalha como Diretora de Iluminação do curso de Teatro da UFU desde 08/2010; mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) 2015/2016; fez parte do grupo Coletivo Teatro da Margem (2007 a 2013); desenvolve trabalhos como iluminadora e atriz.

MESA 25 - Teatralidade e Cinema

Álvaro Dyogo Pereira
DAS RUBRICAS TEATRAIS ÀS TELAS DO CINEMA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA MENSURAR A TRANSMIDIALIDADE

Lívia Martins Fernandez
O PERCURSO CRIATIVO NO ESPETÁCULO MENINOS DA GUERRA

Rosângela Donizete Canassa
O VESTUÁRIO COMPREENDIDO COMO UMA LINGUAGEM DO CINEMA E O PROCESSO CRIATIVO PARA A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS NO UNIVERSO FÍLMICO DE PEDRO ALMODÓVAR E DO ESTILISTA JEAN PAUL GAULTIER (LÚDICO)

Álvaro Dyogo Pereira
ALGUNS ASPECTOS HISTÓRICOS RELEVANTES NO FILME BOCA DE OURO(1963): ENFOQUES ESTÉTICO E SOCIAL

Bruno Reis Lima
DISCORRER, CORRER PARA VÁRIOS LADOS: QUESTØES DE DRAMATURGIA EM O LAMENTO DA IMPERATRIZ, DE PINA BAUCH

DAS RUBRICAS TEATRAIS ÀS TELAS DO CINEMA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA MENSURAR A TRANSMIDIALIDADE

Álvaro Dyogo Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – alvarodyogo@gmail.com

RESUMO
O presente artigo pretende, inicialmente, percorrer um caminho teórico, à luz de autores como Irina Rajewsky, Chiel Kattenbelt, Walter Moser e outros, com vistas a justificar a escolha do conceito de transmidialidade para tratar da relação entre teatro e cinema, especificamente no que diz respeito ao processo de criação de adaptação de peças teatrais para a linguagem cinematográfica, com foco nas indicações do autor da obra original através das rubricas. Apresentaremos, a seguir, uma proposta metodológica que se pretende instrumento de mensuração quantitativa e também qualitativa do processo de transmidialidade, com base em um exemplo específico, mas com possível aplicação a todos os casos em que essa relação se verifique.

PALAVRAS-CHAVE
Rubrica. Teatro. Cinema. Transmidialidade. Adaptação.

ABSTRACT
Initially, this paper intends walk a theoretical way, in the light of the thoughts of Irina Rajewsky, Chiel Kattenbelt, Walter Moser and others, in order to justify the choice of the concept of transmediality to address the relation between theater and cinema, specifically with regard to the process of adaptation of plays to film language, focusing on author of original work's indications through the stage directions. Then, we present a methodology that is intended quantitative and also qualitative measurement tool of transmediality process, based on a specific example, but applicable to all possible cases where this relation is established.

KEYWORDS
Stage direction. Theatre. Cinema. Transmediality. Adaptation.

1. Das relações entre as artes

A relação entre as artes e/ou as mídias não é um fenômeno recente. Entretanto, diante dos inúmeros tratados teóricos que tentam dar conta da própria definição de mídia e do tipo de conexão entre elas segundo a especificidade de seus processos criativos, faz-se necessário percorrer um caminho que indique os pressupostos levados em consideração para as escolhas terminológicas e analíticas feitas. Seguiremos, neste artigo, esse passo inicial, que sinalizará o porquê de trabalharmos com o conceito de transmidialidade.

Definido o conceito utilizado, partiremos para a proposição de uma metodologia para a mensuração do processo de transmidialidade que ocorre nas

adaptações de espetáculos teatrais para o cinema. As peças de teatro, normalmente, contam com indicações de seus autores para os diretores e atores que darão vida às personagens imaginadas pelos dramaturgos, tanto no que diz respeito à ambientação de cada cena – incluindo cenário, sugestão de figurinos, objetos cênicos, iluminação etc. –, quanto no que concerne à tônica dos diálogos, possibilidades de representação e intenção de falas importantes. Essas indicações são conhecidas como rubricas, e sua observação é fundamental para que o espetáculo teatral seja o mais fiel possível à construção imaginada pelo autor do texto.

Contudo, nem sempre essa fidelidade é objetivada por quem assume a montagem. É possível que haja modificações propositais – ou inevitáveis – nas indicações das rubricas, por diversos motivos. Em adaptações de textos teatrais para outras linguagens, como o cinema, muitas vezes as possibilidades e limitações diferenciadas de cada uma das plataformas compele a uma necessidade de modificar a ambientação ou mesmo a condução das cenas e a entonação das personagens.

A fim de investigarmos essa relação e explicitarmos a metodologia proposta em maior profundidade, nos deteremos em um caso em particular como exemplo. Trata-se de **Boca de Ouro** (1963), filme de Nelson Pereira dos Santos baseado na obra homônima de Nelson Rodrigues, que estreou nos palcos brasileiros em 1960. Nelson Pereira dos Santos é um importante personagem da história do cinema brasileiro, entre outros motivos, por sua atuação contínua, pela vasta contribuição para o desenvolvimento da indústria nacional e por suas obras, muitas vezes consideradas emblemáticas ou precursoras do movimento Cinema Novo[1]. Nelson Rodrigues, por sua vez, é considerado o pai do moderno teatro brasileiro, autor de narrativas que se destacam por suas inovações estilísticas e pelos próprios assuntos que abordam, muitas vezes tabus sociais, temáticas polêmicas ou pouco habitualmente levadas aos palcos dos teatros do país à sua época.

O encontro entre o cineasta que se destaca pelas experiências de produção ditas autorais o dramaturgo que apresenta uma narrativa teatral multifacetada,

[1] O movimento Cinema Novo foi um marco importante para o desenvolvimento do cinema nacional, liderado por cineastas como Glauber Rocha e o próprio Nelson Pereira dos Santos.

marcante em seus espetáculos e fundamental na obra escolhida, nos parece interessante para ilustrar a metodologia de mensuração da transmidialidade que pretendemos propor, muito embora as classificações tipológicas e análises realizadas possam se aplicar a qualquer outro caso semelhante, no qual haja uma peça teatral, em que sejam utilizadas rubricas, transposta para a linguagem audiovisual.

2. Decisão terminológica

Arte e mídia são conceitos que, estudados isoladamente, possivelmente esbarrarão em tentativas de definições de regras que englobem todos os casos ou particularidades notáveis. Kattenbelt (2008), como outros autores, considera as diferentes artes indissociáveis de seus processos de midialidade, logo, arte e mídia não são observadas distintamente, mas, ao contrário, as artes muitas vezes são vistas como tipos de mídia – concepção que também adotamos em nosso estudo. No que diz respeito à sua interação, Moser (2006: 63) especifica que

> a relação básica entre arte e mídia é uma relação de implicação que, no nível da manifestação e percepção, se traduz frequentemente em uma “invisibilidade”, uma transparência da mídia na arte: a arte persegue seus próprios objetivos, apoiando-se no (...) alicerce midiático indispensável, que é, entretanto, frequentemente “esquecido” no ato de recepção.

O autor ainda considera que o dispositivo de relação entre as artes permite conhecer a midialidade da arte, na medida em que se duplica em um dispositivo intermidial. Ao conectarmos a noção de arte aos processos criativos humanos, estabelecendo que, através dela, indivíduos se expressam em palavras, imagens e sons, de modo a compartilhar suas experiências e percepções a um público, entenderemos teatro e cinema como manifestações artísticas e mídias que apresentam diferenças estruturais e de linguagem, mas, também, similaridades.

Pretendemos investigar uma forma em particular sob a qual essas duas artes podem se relacionar: quando um texto teatral é utilizado como fonte para a construção de uma obra cinematográfica. Mais especificamente, tentaremos compreender o papel das rubricas teatrais nessas transposições.

Embora a interdisciplinaridade não seja matéria recente, as práticas

artísticas contemporâneas, cada vez mais, contemplam hibridismos. Featherstone (2007) reflete, ainda, que, no pós-modernismo, as fronteiras entre a arte e a vida cotidiana são apagadas, dadas as múltiplas referências a que se tem acesso. Essas características alteram o pensamento e o próprio fazer artístico, que passa a incorporar novos métodos, possibilidades e relações interartes em seus processos criativos. Para Kattenbelt (2008), no domínio do teatro, essa questão é particularmente evidente, vez que ele proporciona um espaço no qual diferentes artes podem se afetar profundamente.

Nos tratados sobre as relações entre artes/mídias, diversos conceitos são utilizados para caracterizar suas especificidades. As contribuições, muitas vezes, se dedicam a descrever a evolução dessas relações, mesmo quando têm a intenção de definir regras ou regularidades nesse processo. Entre os aspectos recorrentes desses estudos, apontados por Kattenbelt (2008), está o reconhecimento de que as mudanças e correlações entre as mídias resultaram em novas formas de representação, novas estratégias dramatúrgicas, novos princípios de estruturação e encenação das palavras, imagens e sons, novas maneiras de desenvolver novos modos de percepção e gerar novos significados culturais, sociais e psicológicos.

O autor também acredita que as inovações tecnológicas têm desempenhado papel importante no desenvolvimento e na interação entre as artes/mídias modernas e pós-modernas, de modo que o próprio processo histórico-evolutivo criou condições para que a questão das relações entre as mídias e suas modificações tivesse sua importância reconhecida como campo de estudo. Ao tratar desse tema com foco no teatro e na performance, Kattenbelt (2008) delimita, principalmente, três conceitos que podem ser utilizados, e que detalharemos a seguir: multimidialidade, intermidialidade e transmidialidade.

A multimidialidade acontece quando diversas mídias ocorrem em um mesmo objeto. A intermidialidade pressupõe que as mídias se relacionem, com mútuas influências entre elas. Por fim, a transmidialidade sugere mudança de mídia, transferência de um meio a outro. Essas concepções operam em diversos níveis, que nem sempre podem ser distinguidos explicitamente um do outro. Também não se excluem, de modo que pode haver a ocorrência de mais de um tipo em uma mesma relação. Os conceitos apresentados representam três perspectivas distintas através das quais os fenômenos de mídia podem ser estudados no que diz respeito

à sua midialidade. Para clarificá-los, Kattenbelt (2008) procura defini-los a partir de suas distinções.

O conceito de multimidialidade pode ser utilizado em dois níveis: dos sistemas de signos[2] e da diferenciação entre as disciplinas. No primeiro caso, uma palestra, por exemplo, poderia ser considerada multimidiática, vez que consiste em combinação de palavras, imagens e sons – diferentes sistemas sígnicos. Uma performance teatral ou um filme, nessa mesma perspectiva, poderiam ser estudados em seus aspectos de multimidialidade.

No nível da diferenciação entre as disciplinas – literatura, artes visuais, música, teatro, cinema, televisão, vídeo, internet etc. – como domínios ou práticas de ação cultural, o conceito de multimidialidade se refere à combinação de diferentes mídias no mesmo objeto. Mais uma vez, o teatro pode ser considerado um caso exemplar, por ser capaz de incorporar outras mídias sem que se percam as especificidades de cada mídia incorporada ou a sua própria.

Irina Rajewsky (2005) afirma que a utilização do termo intermidialidade demanda a explicitação da definição utilizada, dadas as diversas interpretações que o fenômeno apresenta, tornando-se difícil mapear todo o campo semântico correspondente ou mesmo chegar a uma delimitação consensualmente aceita acerca dessa expressão. A autora acredita que o que ocorre, atualmente,

> é uma proliferação de concepções heterogêneas de intermidialidade e de maneiras heterogêneas de utilização do termo. Essa proliferação pode ser recompensadora, mas também é confusa, levando, não raramente, a imprecisões e mal-entendidos. Por isso, torna-se necessário definir a própria compreensão de intermidialidade mais precisamente, e situar uma abordagem individual dentro de um espectro mais amplo – um objetivo que as atuais investigações, em sua maior parte, não estão observando suficientemente, impedindo, assim, potenciais discussões intra e interdisciplinares frutíferas. (RAJEWSKY, 2005: 45, tradução nossa).

Para Kattenbelt (2008), o que distingue esta concepção das outras concepções sobre midialidade é que ela enfatiza o aspecto das influências mútuas

[2] Assumimos a noção de signo de acordo com a teoria semiótica de Charles S. Peirce – signo como representação de um objeto a um interpretante que o decodifique. Segundo Aguiar e Queiroz (2013), uma abordagem do fenômeno de tradução intersemiótica não é viável se dissociada de uma teoria geral do signo, a qual proverá o modelo de processos semióticos utilizado e as variações possíveis dentro desse modelo.

entre as mídias, que interagem entre si. O conceito de intermidialidade, para o autor, é utilizado no que diz respeito às correlações entre diferentes mídias, que resultam em uma redefinição/atualização dessas mídias que se influenciam. Nessa perspectiva, se aproxima mais das ideias de diversidade, discrepância e hipermediação[3] do que das noções de unidade, harmonia e transparência. A intermidialidade assume um espaço intermediário pelo qual ou dentro do qual as mútuas afetações acontecem.

O conceito de intermidialidade proposto por Kattenbelt (2008) está mais proximamente associado à *bühnenkompositionen* (composição de espetáculo) de Kandinsky, do início do século XX – que buscou um teatro que pudesse funcionar como um "ímã escondido" que fizesse as diferentes artes se afetarem –, em oposição à *gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Wagner, de meados do século XIX – que buscou a reunificação e reintegração das artes. A interação imaginada por Kandinsky só era possível porque cada arte, individualmente, mantinha sua expressão pura em relativa independência às outras.

Finalmente, o conceito de transmidialidade é usado nas teorias de arte e comunicação, principalmente, para se referir à mudança (transposição, tradução etc.) de um meio a outro. Essa transferência pode se dar com relação ao conteúdo (o que é representado, a história) ou com relação à forma (princípios de construção, procedimentos estilísticos, convenções estéticas etc.).No primeiro nível, o conceito de transmidialidade se refere, em particular, àquelas características do meio original que se perdem no processo de transposição. Filmes baseados em espetáculos teatrais, por exemplo, são transposições de histórias, mas não levam em conta todas as características literárias específicas da narração original. Com relação à forma, a transmidialidade retoma ou imita princípios de representação de outro meio. Nas primeiras décadas do século XX, muitos filmes eram "teatros filmados", apropriavam-se dos métodos de representação do teatro, com totalidade espacial e invariabilidade de distância e perspectiva. As possibilidades divergentes da linguagem cinematográfica – mais amplas, neste caso –, começam a se desenvolver quando esse paradigma é rompido.

[3] Segundo Bolter e Grusin (1996), a lógica da hipermediação admite atos múltiplos de representação e os faz visíveis através de seus signos.

O acesso ou imitação dos métodos de representação de um meio por outro também pode ter uma função específica de intertextualidade – um meio se refere a outro. Para Simanowski (2006), o conceito de transmidialidade enfatiza, em particular, o processo de transição da mídia fonte à mídia de destino. Transmidialidade seria, então, "a mudança de um meio para outro meio como um evento constituído e condicionado por um fenômeno estético híbrido" (SIMANOWSKI, 2006 apud KATTENBELT, 2008: 24, tradução nossa).

Quando a transmidialidade é concebida como a representação de um meio por outro meio, se aproxima do conceito frequentemente utilizado de remediação, introduzido por Jay David Bolter e Richard Grusin (1996). Remediação, para os autores, é "a representação de um meio em outro" (BOLTER; GRUSIN, 1996: 339, tradução nossa). Há, para os autores, especificamente dois motivos que justificam o processo de remediação: tributo ou rivalidade. No primeiro caso, o novo meio imita o anterior colocando a si mesmo de lado. No segundo caso, o novo meio coloca o anterior em um novo contexto ou o absorve quase completamente.

Esses dois motivos correspondem ao que os autores chamam de "lógica dupla" da remediação: mediação transparente, que pretende que o usuário esqueça o meio, ou hipermediação, que pretende que o usuário esteja ciente do meio[4]. No fim, essas duas lógicas estão conectadas e pretendem o mesmo: ultrapassar as restrições da representação para intensificar a experiência do "real".

Diante do exposto, considerando a literatura disponível sobre as relações entre as artes e a particularidade da relação para a qual pretendemos propor uma metodologia de análise, conceberemos a passagem da peça de teatro ao filme em seus aspectos de transmidialidade com relação ao conteúdo, avaliando a forma como as rubricas foram transpostas para o filme que se originou do espetáculo.

3. Uma proposta metodológica

Partimos do pressuposto que, através de uma análise minuciosa de todas as

[4] No campo do cinema, Xavier (1977) já havia explorado as noções de transparência, proveniente do cinema clássico, que pretende a ilusão do real sem que o espectador tenha noção do processo fílmico, e de opacidade, que pressupõe, a partir de um pensamento antirrealista, que a utilização dos artifícios cinematográficos possa estar clara diante do espectador.

rubricas de uma peça teatral e de sua transposição (ou não) para o filme originado a partir do espetáculo, podemos nos munir de condições para mensurar quantitativa e qualitativamente a transmidialidade ocorrida nessa relação. Cabe ressaltar que, uma vez que nosso objeto de análise são as rubricas, estamos analisando a transposição a partir da perspectiva de montagem imaginada pelo autor do texto teatral, dado que as rubricas nada mais são do que a sua orientação para a montagem da obra. No caso da peça de Rodrigues (2012), que utilizaremos como exemplo, as rubricas estão indicadas por estarem entre parênteses e pela marcação em itálico.

A primeira etapa do trabalho metodológico proposto é a referenciação das rubricas. Em uma primeira coluna, numeraremos (N.) cada uma das rubricas do espetáculo, que estarão referenciadas na segunda coluna. A numeração será importante para o trabalho posterior de análise dos dados coletados, e a referência das rubricas isoladamente é fundamental para verificarmos, caso a caso, qual foi a medida de sua transposição para o filme. Ao referenciar a rubrica, pode-se considerar todo o bloco textual que a contextualiza, de modo que a análise de transposição fique mais evidente. O Quadro 1, exposto abaixo, ilustra, a partir das primeiras dez rubricas do texto de Rodrigues (2012), como esta etapa deve ser desenvolvida.

N.	**Rubrica**
1	"*('Boca de Ouro', banqueiro de bicho, em Madureira, é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem. Ao iniciar-se a peça, 'Boca de Ouro' ainda não tem o seu nome legendário. Agora é que, com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários. Está sentado na cadeira do dentista)*." (RODRIGUES, 2012: 9).
2	"BOCA DE OURO – Que tal, doutor? DENTISTA – Meu amigo, está de parabéns! BOCA DE OURO (*abrindo o seu riso largo de cafajeste*) - Acha?" (RODRIGUES, 2012: 9).
3	"DENTISTA – Dentes de artista de cinema! E não falta um! Quer dizer, uma perfeição! (*Sente-se em 'Boca de Ouro' uma satisfação de criança grande.*)" (RODRIGUES, 2012: 9).
4	"BOCA DE OURO – Mas o senhor vai mexer, vai tirar tudo. Tudo, doutor! DENTISTA (*no seu assombro*) – Tirar os dentes?" (RODRIGUES, 2012: 10).
5	"DENTISTA – Nunca! BOCA DE OURO (*sempre rindo*) – O senhor vai tirar, sim, vai tirar, doutor! Vai arrancar tudo!" (RODRIGUES, 2012: 10).
6	"(*O dentista faz com a mão um gesto de despedida, e, em seguida, mostra a porta.)*" (RODRIGUES, 2012: 10).

7	“BOCA DE OURO – O senhor está com medo de tomar um beiço? DENTISTA (*impaciente*) – Eu tenho clientes na sala...” (RODRIGUES, 2012: 11).
8	“BOCA DE OURO – Mas eu pago! Doutor, eu já lhe disse que pago! O senhor quer dinheiro? (*bate nos bolsos, numa euforia selvagem*) Dinheiro há! Dinheiro há! Toma!” (RODRIGUES, 2012: 11).
9	“*(‘Boca de Ouro’ apanha cédulas e enfia-as nos bolsos do estupefato dentista.)*” (RODRIGUES, 2012: 11).
10	“BOCA DE OURO – Que conversa é essa, doutor? Dinheiro não desacata ninguém! (*ri, sórdido*) Fala pra mim: eu desacatei o senhor?” (RODRIGUES, 2012: 11).

Quadro 1: Referenciação de rubricas da peça Boca de Ouro, de Nelson Rodrigues (2012).
Fonte: Elaboração do autor.

A segunda etapa do processo metodológico proposto consiste em uma análise do filme à luz da peça, classificando cada rubrica como “transposta”, “parcialmente transposta” ou “não transposta”. Segundo essa classificação, considerar-se-ão “transpostas” (Quadro 2) rubricas que foram integralmente assumidas pelo filme, mesmo que isso ocorra no extracampo (Quadro 3), como as ações que ficamos sabendo terem acontecido devido aos diálogos entre as personagens ou que acontecem, de fato, fora do quadro, mas durante a cena. Neste caso, haverá indicação especificando essa característica.

N.	**Rubrica**	**Classificação**
4	“BOCA DE OURO – Mas o senhor vai mexer, vai tirar tudo. Tudo, doutor! DENTISTA (*no seu assombro*) – Tirar os dentes?” (RODRIGUES, 2012: 10).	Transposta. Diante do pedido de Boca de Ouro, podemos perceber o assombro do Dentista.

Quadro 2: Exemplo de rubrica classificada como “transposta”
Fonte: Elaboração do autor.

N.	**Rubrica**	**Classificação**
29	“SECRETÁRIO – Vem cá. Espera. Primeiro tenho que saber a posição do jornal. REPÓRTER – Mas ontem elogiamos o ‘Boca’! *(Secretário apanha o telefone.)”* (RODRIGUES, 2012: 13).	Transposta (Extracampo). Os diálogos não transcorrem da mesma maneira, mas, de fato, o Secretário pega o telefone para ligar para o diretor. Essa ação se desenvolve no extracampo, quando vemos o Secretário, ele já está com o telefone na mão.

Quadro 3: Exemplo de indicação de transposição no extracampo
Fonte: Elaboração do autor.

É importante que toda classificação seja explicitada, detalhando as razões do analista. Essa descrição explicativa da classificação será especialmente importante para que fique claro quais são os elementos considerados presentes e ausentes. Também será útil para garantir a coerência da classificação de rubricas

com indicações de estado de espírito ou intenção das personagens, reduzindo o máximo possível a subjetividade inerente ao julgamento baseado em observação.

As rubricas assinaladas como "parcialmente transpostas" (Quadro 4) são aquelas cujas indicações foram incorporadas ao filme, mas não em sua totalidade. Na maior parte das vezes, trata-se de rubricas em o autor do texto fez mais de uma sinalização, e apenas parte delas foi transposta ao filme, como em casos em que há indicação de uma ação e um estado emocional da personagem, e temos a ação realizada sem que se verifique alteração no estado emocional.

N.	**Rubrica**	**Classificação**
1	"*('Boca de Ouro', banqueiro de bicho, em Madureira, é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem. Ao iniciar-se a peça, 'Boca de Ouro' ainda não tem o seu nome legendário. Agora é que, com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários. Está sentado na cadeira do dentista)*." (RODRIGUES, 2012: 9).	Parcialmente transposta. Boca de Ouro é interpretado por Jece Valadão, que tinha 32 anos ("relativamente moço") à época da produção do filme. Não há mudança de intérprete para a personagem, como sugere a rubrica. Boca de Ouro é introduzido em cenas externas, ausentes na peça. Ele anota o jogo do bicho (confirmando anotação da rubrica) e corre da polícia pelas ruas do Rio de Janeiro, mas acaba sendo preso. Combina com os parceiros e executa um assalto a um banco. Fica à espreita com outros homens e atira em um grupo que passa pela rua. Entrega dinheiro a um chefe e flerta com a esposa dele, que parece não resistir muito, reforçando a sensualidade da personagem-título. Mata o chefe e é visto por uma mulher. Sai da delegacia e entra em um belo carro com motorista. Essas ações nos parecem transmitir a sensação de "plenitude vital" da personagem, descrita por Rodrigues. Os assassinatos cometidos pela personagem denotam, a nosso ver, o extermínio dos adversários apontado pela rubrica, com audácia (ele mata o chefe de forma cruel – a facada – em plena rua, sob o olhar de testemunhas, e não o vemos pagar pelo crime), imaginação e astúcia (para arquitetar o assalto ao banco e obter sucesso, por exemplo). Ao início do filme, ele ainda não possui os dentes de ouro, o que nos permite concluir que, conforme a indicação de Rodrigues, ainda não tem a alcunha que nomeia a obra. Somente após todas essas cenas o vemos na cadeira do dentista, como indica a rubrica de Nelson.

Quadro 4: Exemplo de rubrica classificada como "parcialmente transposta"
Fonte: Elaboração do autor.

Por fim, as rubricas “não transpostas” (Quadro 5) se referem a casos em que as cenas da peça teatral foram completamente excluídas do filme (rubrica 2), e também a casos em que a rubrica faz uma indicação que não é incorporada no longa-metragem (rubrica 3).

N.	Rubrica	Classificação
2	“BOCA DE OURO – Que tal, doutor? DENTISTA – Meu amigo, está de parabéns! BOCA DE OURO (*abrindo o seu riso largo de cafajeste*) - Acha?” (RODRIGUES, 2012: 9).	Não transposta. Boca de Ouro não questiona o dentista sobre seus dentes.
3	“DENTISTA – Dentes de artista de cinema! E não falta um! Quer dizer, uma perfeição! (*Sente-se em ‘Boca de Ouro’ uma satisfação de criança grande.*)” (RODRIGUES, 2012: 9).	Não transposta. Quando o dentista elogia Boca de Ouro, dizendo que nunca viu uma boca tão perfeita em sua carreira, Boca de Ouro continua a conversa normalmente, não sendo possível notar a “satisfação de criança grande” apontada por Rodrigues.

Quadro 5 - Exemplo de rubricas classificadas como “não transposta”
Fonte: Elaboração do autor.

Na terceira etapa do trabalho metodológico, cada rubrica da peça deve ser atribuída a um ou mais dos nove tipos estabelecidos por nós, divididos em três categorias, com base no texto de Rodrigues (2012) e aplicação a qualquer outro texto teatral que utilize rubricas. O **Quadro 6** especifica as classes e categorias de rubricas a serem consideradas, enquanto o **Quadro 7** exemplifica cada categoria com uma rubrica do texto de Rodrigues (2012).

Categorias		Tipos	
1	Direção de atores	1	Ação / Estado ou reação física
		2	Intenção / Estado ou reação emocional
		3	Direcionamento da fala
2	Construção de personagens	4	Informação pessoal
		5	Descrição física
		6	Descrição psicológica
3	Indicações técnicas	7	Indicação de cenário
		8	Indicação de figurino / caracterização
		9	Indicação de iluminação

Quadro 6 – Categorias e tipos das rubricas teatrais
Fonte: elaboração do autor.

Tipo	**Exemplo**	
	N.	**Rubrica**
1	5	"DENTISTA – Nunca! BOCA DE OURO (*sempre rindo*) – O senhor vai tirar, sim, vai tirar, doutor! Vai arrancar tudo!" (RODRIGUES, 2012: 10).
2	7	"BOCA DE OURO – O senhor está com medo de tomar um beiço? DENTISTA (*impaciente*) – Eu tenho clientes na sala..." (RODRIGUES, 2012: 11).
3	49	"MORADOR – Não diz nada! Não fala! D. GUIGUI (*para o marido*) – Sossega o periquito!" (RODRIGUES, 2012: 17).
4	1	"*('Boca de Ouro', banqueiro de bicho, em Madureira, é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem. Ao iniciar-se a peça, 'Boca de Ouro' ainda não tem o seu nome legendário. Agora é que, com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários. Está sentado na cadeira do dentista)*." (RODRIGUES, 2012: 9).
5	45	"*(D. Guigui aparece. Mulher relativamente moça, que conserva vestígios de uma beleza perdida.)*" (RODRIGUES, 2012: 17).
6	1	"*('Boca de Ouro', banqueiro de bicho, em Madureira, é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem. Ao iniciar-se a peça, 'Boca de Ouro' ainda não tem o seu nome legendário. Agora é que, com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários. Está sentado na cadeira do dentista)*." (RODRIGUES, 2012: 9).
7	22	"*('Boca de Ouro' ri, na sua irreprimível alegria vital. Trevas sobre a cena. Luz sobre a redação de* ***O Sol****. Secretário ao telefone.)*" (RODRIGUES, 2012: 13).
8	41	"*('Caveirinha' bate. Aparece o morador, que veste calça de pijama, camisa rubro-negra sem mangas. Está de chinelos.)*" (RODRIGUES, 2012: 16).
9	22	"*('Boca de Ouro' ri, na sua irreprimível alegria vital. Trevas sobre a cena. Luz sobre a redação de* ***O Sol****. Secretário ao telefone.)*" (RODRIGUES, 2012: 13).

Quadro 7 – Exemplos de rubrica para cada tipo
Fonte: Elaboração do autor.

Como observamos, há rubricas que podem receber mais de uma tipificação. A rubrica 45, por exemplo, utilizada no **Quadro 7** para ilustrar o tipo 5 (descrição física), contempla também o tipo 1 (ação / estado físico), ao solicitar que a personagem "apareça". Nesses casos, especialmente quando a rubrica for classificada como "parcialmente transposta", deverá ser feita uma triagem para definir se ambos os tipos foram transpostos, se apenas um deles (e qual) ou se ambos não foram transpostos.

Com a análise a ser realizada nesta terceira etapa, pretende-se verificar se há diferença no tratamento das rubricas pelo diretor do filme com relação às suas categorias ou mesmo a seus tipos. Qual é a categoria de rubrica mais e menos transposta ao filme? Há alguma relação que possamos estabelecer através dessa comparação? Essa atribuição também será útil quando formos tratar da construção das personagens, que será mais aprofundada na etapa metodológica seguinte.

Por fim, a quarta e última etapa do processo metodológico será coletar o(s) que estamos chamando de alvo(s) de cada rubrica. Os alvos são, basicamente, a quem a rubrica diz respeito, isto é, qual é a personagem diretamente relacionada àquela rubrica – que agirá, reagirá ou será descrita por ela. Desta forma, poderemos diagnosticar como cada personagem foi construída pelo autor através de suas rubricas e em que medida essa construção foi levada para o filme. Sabemos que nem todos os personagens de uma obra teatral são detalhados da mesma maneira pelo autor. Portanto, é necessário levar em consideração que, quanto maior o número de rubricas acerca de um mesmo alvo, mais consistente será a análise sobre a transposição do desenvolvimento daquela personagem de uma obra para a outra.

4. Considerações finais

Diante da perspectiva de analisar a transmidialidade envolvida na adaptação de uma peça de teatro para a linguagem cinematográfica, desenvolvemos uma metodologia específica, que pode ser útil para realizar um trabalho de mensuração desse processo. A metodologia por nós proposta pode possibilitar, diante de análises semelhantes, reflexões mais concretas baseadas nessa mensuração quantitativa e também qualitativa da transposição das rubricas.

A primeira etapa metodológica do trabalho proposto neste artigo, de referenciação das rubricas, permitirá ao analista obter um diagnóstico completo da visão do autor do texto teatral acerca de sua obra e de como a imaginou montada nos palcos. É com base nesse diagnóstico que poderá ser feita a análise das decisões do diretor da obra cinematográfica no sentido de se manter mais próximo à obra original ou dela se afastar.

A segunda etapa metodológica, de análise do filme à luz da peça, é

fundamental para que a pesquisa possa gerar dados quantitativos concretos, com os quais o analista poderá concluir o quanto, de fato, há de transposição na obra cinematográfica gerada a partir da peça teatral. Esse dado é fundamental para investigações que pretendam concluir o nível de fidelidade do filme em comparação à obra original. Com base neste nível, poderão ser feitas análises contextuais, de linguagem e outras que possam tentar justificá-lo.

A terceira e a quarta etapas do processo metodológico proposto pretendem fornecer dados de ordem mais qualitativa acerca da adaptação. Saber, por exemplo, que há uma diferença significativa no tratamento das rubricas da categoria "direção de atores" em relação às da categoria "indicações técnicas" pode vir a auxiliar na reflexão sobre o processo de transposição. Com relação à construção de personagens com base nos alvos das rubricas, perceber o quanto as visões do autor do texto teatral e do cineasta se aproximam nesse sentido pode ser um indicativo sintomático dos dados que encontraremos com as análises quantitativas ou, em caso contrário, podem sinalizar que o diálogo entre as obras se dá, principalmente, com base justamente na construção das personagens. Outras múltiplas análises podem ser feitas a partir da combinação dos dados obtidos a partir da metodologia proposta, de acordo com as intenções daquele que desenvolver a pesquisa.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, Joao. Semiosis and intersemiotic translation. *Semiotica*, v. 2013, n. 196: 283-292, 2013.

BOCA DE OURO. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes Ltda., 1963. (103 min.), son. P&B.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. Remediation. *Configurations*, v. 4, n. 3: 311-358, 1996.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Estúdio Nobel, 2007.

KATTENBELT, Chiel. Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Media Relationships. *Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation*, v. 11, 2008: 19-29. ISSN 1697-7750.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, n. 1, 2012.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 6, 2005: 43-64.

RODRIGUES, Nelson. *Boca de Ouro*: tragédia carioca em três atos, 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Álvaro Dyogo Pereira

Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (UFJF/2009), especialista em Comunicação e Arte do Ator (UFJF/2012) e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF), na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual. Atualmente é assistente de avaliação do Centro de Políticas Públicas e Avaliação da Educação (CAEd/UFJF) e professor tutor a distância do curso de em Pedagogia (UFJF).

PERCURSO CRIATIVO NO TRABALHO ARTÍSTICO COM JOVENS EM SITUAÇÃO DE RUA E DE ABRIGO

Lívia Martins Fernandez
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UnB - livia_mfernandez@hotmail.com

RESUMO
O artigo trata do processo criativo nas Oficinas de Teatro e na montagem da encenação "Meninos da Guerra" com jovens em situação de rua e de acolhimento em Instituições Transitórias e Casas Abrigos vinculadas à Secretaria de Desenvolvimento Humano e Social - SEDHS/DF. Analisa o processo criativo como terreno propício à resiliência de jovens em vulnerabilidade social. Para tanto, apoia-se em teorias da Performance de Schechner, estigma de Goffman, princípios do Teatro do Oprimido de Augusto Boal e processo criativo de Virgínia Kastrup. Apresenta a reflexão da autora sobre a performance e o teatro como recursos pedagógicos para o empoderamento social.

PALAVRAS-CHAVE
Jovens em situação de rua e de abrigo. Performance. Teatro. Processo Criativo. Resiliência.

ABSTRACT
The article deals with the creative process in Theater Workshops and assembly of staging "Boys of the War" with Young people on the streets and host institutions in Temporary Shelters and Houses linked to the Secretary of Human and Social Development – SEDHS/DF. Analyzes the creative process as a breeding ground for resilience of young people in social vulnerability.CIt is based on theories of Performance Schechner, Goffman, Theatre of the Oppressed by Augusto Boal and creative process of Virginia Kastrup. It shows the reflection of the author on performance and theater as teaching resources for social empowerment.

KEYWORDS
Young people on the street and shelter. Performance. Theatre. Creative Process. Resilience.

1. Oficinas de Teatro e o Espetáculo "Meninos da Guerra"

Em 2013 recebi um convite de servidores da Unidade de Acolhimento para Crianças e Adolescentes em situação de rua - UNACAS[1] para realizar uma Oficina

[1] A Unidade de Acolhimento às Crianças e Adolescentes em Situação de Rua – UNACAS, apesar de prevista na estrutura da Secretaria de Desenvolvimento Humano e Social do Distrito Federal – SEDHS/DF, como serviço de acolhimento institucional, constitui-se em uma unidade de transição para o jovem que ainda possui um vínculo crônico com a rua. Ela recebe jovens em situação de rua que se encontram principalmente nas áreas da Rodoviária do Plano Piloto e as correspondentes Asas Sul e Norte de Brasília-DF. Os jovens são oriundos das áreas do entorno do DF e outros Estados do país. Frequentemente, os jovens da UNACAS vão para a rua "fazer seus corres" – ganhar dinheiro de forma lícita ou ilícita – e em seguida, voltam para a Unidade, que é chamada por alguns de "casa". Quando aparecem na porta da UNACAS visivelmente alterados pelo uso de drogas, os funcionários esperam o efeito passar para que possam entrar no estabelecimento. De acordo com o Estatuto da

de Teatro pautada na Metodologia do Teatro do Oprimido. O propósito consistia em provocar o estímulo sensorial e a colaboração coletiva entre os jovens por meio do Teatro, a fim de proporcionar um convívio social mais saudável naquela Unidade. Augusto Boal, reconhecido teatrólogo que fundou o Teatro do Oprimido, esclarece que os jogos tem o propósito de melhorar a convivência do indivíduo em grupo, enquanto os exercícios trabalham com o desenvolvimento da consciência corporal. [2]

A intenção de minha estadia naquela Unidade era facilitar a melhoria do convívio social de jovens e servidores, mediante a prática de atividades artísticas que dialogassem com suas respectivas realidades. Para isto, era necessário que a Oficina fosse um território de constante invenção e reinvenção do olhar sobre si e o outro. Pautei-me na "Estética do Oprimido", trabalhando de forma recorrente com o estímulo ao "Pensamento Sensível", forma de pensar não verbal, responsável pela produção da arte e cultura. Alerta Boal que o enfrentamento ao "Analfabetismo Estético" representa a libertação dos oprimidos, ampliando a capacidade de conhecer. (2009, p.16). Assim, os jogos e exercícios colocavam os corpos dos jovens e funcionários em estados diferentes do habitual.

A Oficina de Teatro com os jovens da UNACAS iniciou-se no mês de novembro do ano de 2013, com um encontro semanal. Os jovens da UNACAS tem como característica marcante o rompimento de vínculos familiares, o que os impeliu a viverem nas ruas, seja em razão de abandono e/ou violência familiar, na maioria dos casos. Grande parte dos jovens com quem tive contato nas Oficinas já esteve envolvida na prática de atos infracionais e uso de drogas.

No ano de 2015, iniciamos uma nova etapa, o projeto artístico intitulado "O Renascimento do Herói Abandonado", que consistiu no trabalho desenvolvido pelo coletivo de artistas profissionais: Carlos Laredo e Clarisse Cardell – La Casa Incierta; Zé Regino – Celeiro das Antas e Lívia Fernandez – Intermedia Caliandra. O projeto iniciou-se em março de 2015, agregando as experiências que eu trazia

Criança e do Adolescente, o acolhimento institucional faz parte do serviço de proteção socioeducativo (artigo 90, inciso IV do ECA). Em razão do vínculo ainda constante com a rua, usarei neste artigo a expressão "jovem em situação de rua" alternando com "jovens em abrigo" para referir-me aos jovens da UNACAS. No período em que esta pesquisa ocorreu, o número de jovens que normalmente circula na Unidade é de 5 a 10, compreendidos na faixa de 13 a 18 anos de idade, sendo proibida a permanência de jovens do sexo feminino, em razão de gerar brigas pela disputa da jovem, ou ainda, por ensejar a ocorrência de gravidez indesejada.

[2] O meu contato com a metodologia de Boal ocorreu em 2012, momento em que transformei o espetáculo de minha autoria "Bye Bye Baby e Outras Mulheres" – em uma cena fórum. Para maiores informações sobre o espetáculo, acesse http://www.byebyebaby.com.br/.

desde o ano de 2013 com os jovens da UNACAS, a novas experiências vividas em Casas de Abrigo do DF destinadas a adolescentes e crianças em situação de vulnerabilidade social[3], durante os meses de março, abril e maio de 2015. O projeto contemplou oficinas de teatro e vivências com vários jovens, restando 18 deles que se tornaram nossos heróis e heroínas do resultado do projeto, a criação do espetáculo "Meninos da Guerra".[4]

O percurso de atividades artísticas durante as Oficinas e a montagem do espetáculo "Meninos da Guerra" trouxe inúmeras experiências e questões polêmicas, que ultrapassam a simples utilização do teatro como ferramenta pedagógica para a melhoria no convívio social dos jovens entre si e com demais setores da sociedade. A pesquisa, principalmente por ser configurada como de intervenção, fez emergir conteúdos de ordem interdisciplinar[5], envolvendo abandono, violência, criatividade, estigmatização e resiliência, como será tratado no decorrer deste artigo.

2. TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

A experiência com alguns dos jovens das Unidades de Acolhimento do DF revelou-me que, a violência pode ser entendida como resultado de uma intensa criatividade reprimida. Não tenho a pretensão de responder a questão "Por que somos violentos?", pois compartilho do entendimento do filósofo Jiddu Krishnamurti, quando nos alerta que, gastamos tempo levantando as inúmeras causas que podem gerar um comportamento violento, sem lograr êxito, já que os seres humanos

[3] Entendo o conceito de vulnerabilidade social sob a mesma perspectiva que a pesquisadora Miriam Abramovay, correspondendo ao resultado negativo da relação entre a disponibilidade de recursos (materiais ou simbólicos) dos atores e o acesso à estrutura de oportunidades sociais, econômicas, culturais que provem do Estado, do mercado e da sociedade civil. (2003, p.1)

[4] A estreia ocorreu no Teatro Newton Rossi – Unidade do SESC Ceilândia - DF, nos dias 24, 25 e 26 de julho. A trilha sonora é composta pelo músico Gog e o espetáculo foi "apadrinhado" pelo ator Paulo Betti, em visita a um dos ensaios que ocorreu no dia 19 de julho de 2015 na Unidade de Acolhimento à Crianças e Adolescentes em Situação de Rua do Distrito Federal - UNACAS. O projeto "Renascimento do Herói Abandonado" , que resultou na montagem de "Meninos da Guerra" foi patrocinado pelo Fundo de Apoio a Arte e Cultura do DF – Edital da Secretaria de Estado de Cultura do DF.

[5] O termo "interdisciplinar" referenciado, corresponde ao sentido empregado pelo Professor Dr. Fernando Villar na disciplina "Poéticas em Cena", durante o 2º semestre de 2014, no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília – UnB. De acordo com Fernando Villar, a interdisciplinaridade é "um conceito chave em estudos culturais contemporâneos". Não corresponde apenas a um "simples juntar de disciplinas", o que me despertou para um estado de atenção contínua diante dos agenciamentos possíveis, observando as "nuances de um mundo que se transforma, irradiando outros conceitos étnicos, sexuais, familiares, sociais e artísticos, que por sua vez exigem trocas disciplinares complementares e suplementares para o seu entendimento." (2003, p. 118).

continuam violentos, pois a descrição não é o descrito, tornando-se, portanto, de pouca validade. [6]

No entanto, consigo encontrar similitudes entre a minha vivência com estudos como o da pesquisadora Miriam Abramovay. Em trabalho encomendado pela UNESCO no ano de 2002 sobre Juventude, Violência e Vulnerabilidade na América Latina, a vulnerabilidade e a desigualdade social aparecem para esclarecer a relação entre juventude e violência, pois a ausência de oportunidades de lazer, cultura e formação ética deixam os jovens à margem da participação democrática e, portanto, mais suscetíveis às relações criminosas surgidas no cotidiano das ruas. (2003, p.1)

Os jovens libertam "seus monstros" e respondem à sociedade com os papéis de "marginais", conforme já é esperado culturalmente. Muitos deles agem como se "não tivessem nada a perder", brincando e se divertindo com o fato de causar temor. Por falta de poder exercer suas individualidades e espontaneidades, vejo acumularem em seus gestos, histórias pautadas em maus tratos e discriminizações, principalmente de origem familiar.

Diante disso, tornou-se impossível separar o conteúdo da vida deles com as atividades propostas. Ao permitir que os corpos se libertem por meio das práticas do Teatro do Oprimido, por exemplo, aparecem conteúdos preponderantes em suas vidas, tais como, abandono, polícia, drogas, desemprego, violência doméstica, situação de rua, entre outros.

Qualquer atividade proposta com eles deveria considerar sua intensidade de criar constantemente situações para si, em um campo de grande inventividade e intenso fluxo. Procurei dialogar com estas circunstâncias e neste sentido, direcionei as práticas artísticas para um caminho que aponta uma pedagogia teatral não repressora ou reducionista. Sim, porque o teatro corresponde a um grande instrumento pedagógico, um campo epistemológico potente e diferenciado, como apontam Ingrid Koudela e Arão Paranaguá

> Hoje a história e estética do teatro fornecem conteúdos e metodologias norteadoras para a teoria e prática educacional. Podemos dizer que a situação se inverteu, sendo que especialistas

[6] Como aprender sobre si mesmo? 1º Diálogo. Jiddu Krishnamurti – Universidade de San Diego, Califórnia- EUA. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=mSmX-c82cYQ>. Acesso em 25 de mar. 2015.

> de várias áreas em vários níveis de ensino da educação infantil ao ensino superior - buscam a contribuição única que a área de teatro pode trazer para a educação. Ainda que possa ser considerado em grande parte utópico, diante da miséria em que se encontra a educação brasileira, o caminho afigura-se talvez como a última possibilidade de resgate do ser humano diante do processo social conturbado que se atravessa na contemporaneidade. (2006, p. 65)

A "rebeldia" poderia ser percebida como um fator de indisciplina nos momentos de realizar jogos e estabelecer regras. Os jovens, em grande parte, saíram de suas casas em busca da liberdade e da experimentação de um mundo sem regras. Apesar da aparente não sujeição à disciplina, me surpreendia com a natural adesão às regras de jogos teatrais propostas por mim, ou por meus colegas artistas, enquanto desenvolvíamos as vivências artísticas com eles. O que nos tornava diferentes da equipe de funcionários da Unidade que constantemente exerce uma "vigilância cuidadosa" perante os jovens?

Acredito que a participação e entrega nas atividades foi uma construção sedimentada com o vínculo e afeto entre nós. Para que os jovens respondessem aos nossos comandos, nos atrevemos a simplesmente estar ali, disponíveis e entregues. Não se tratava de conquistá-los para depois discipliná-los. Tratava-se de mergulhar no universo deles a partir da improvisação e compreendê-los ouvindo as respostas que apenas são "ditas pelo silêncio da prática".

Em dois anos de pesquisa, eu já estava adaptada ao fato de "preparar as oficinas" e não conseguir cumprir o que pretendia, pois os episódios e estados de ânimo dos jovens naquele dia acabavam influenciando as nossas práticas. Com a chegada do Diretor Carlos Laredo – *La Casa Incierta* - o ambiente de improvisação e o "estar juntos" ficou ainda mais evidente. Partimos para uma série de improvisos, que se tornavam rituais, onde vida e arte alcançavam sinonímia.

> Carlos estava em uma de suas brincadeiras com "Ouriço"[7]. Eles brincavam como os animais, debatendo-se e rangendo os dentes. O ator convidado para o projeto estava confuso e chegou a verbalizar não compreender o que estávamos fazendo, qual era o método. Eu catei um pano velho coloquei em minha cabeça e fiz uma criança de

[7] Adotei o emprego de apelidos para os 18 jovens com quem trabalho desde o ano de 2013 em Unidades de Acolhimento do DF. Os apelidos foram baseados nas características pessoais deles, sendo que os utilizo apenas em textos referentes ao trabalho acadêmico e de pesquisa. O resguardo ao sigilo da identidade dos jovens provém da Lei nº 8.069 de 13 de julho de 1990 - Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, precisamente do inciso V do artigo 100, que trata do princípio da privacidade.

> papel e durex. Passei a atravessar o pátio com aquele ser de papel em minhas mãos enquanto derramava lágrimas e cantava um canto sinistro de tristeza. O jovem "Gavião" se aproximou de mim. Eu estava com um boneco de papel que havia improvisado com durex. Sobre a minha cabeça um manto. Eu contava/cantava a mesma frase: "Você é o anjo que vai trazer meu filho de volta?" Eu sabia que Emerson desejava mais do que tudo ver sua filha. Ele havia disparado uma arma de fogo contra a barriga de sua ex-esposa que estava grávida, após descobrir que ela o havia traído. Ele ficou ali, diante de mim, me olhando profundamente enquanto eu despejava terra sobre a criança de papel (morta). As regras eram claras. Ele entendeu que estávamos vivendo aquilo, e não apenas representando personagens. Ele tocava no que parecia ser o coração daquela criança-papel. Olhou para mim e disse: "sinto muito. Eu não posso fazer nada". Seu tom de voz e olhar eram funestos. Trazia alí um conhecimento sobre a morte. A cena foi bruscamente cortada pelo grito e a presença do jovem "Ouriço" que após reverenciar a criança-papel-morta, saiu correndo pelo pátio. O jovem gavião olhou para mim e "como se estivesse em despedida" encerrou a cena caminhando lentamente até o seu quarto. [8]

No princípio, eu tratava como "dispersivo" e "indisciplinado" o ambiente em que os jovens construíam diante da nossa presença. Questionei se era possível que eles se concentrassem em realizar algo artisticamente programado. Apesar da potência das cenas e momentos ímpares de "atuação cênica", cheguei a duvidar que eles pudessem expor aquilo perante um público, com marcações exatas de entrada e saída, pois, por muitas vezes, "faziam o que queriam".

A partir do meu convívio com eles, fui percebendo que a aprendizagem só acontecia na relação: eles aprendiam comigo e eu aprendia com eles. De acordo com a psicóloga e especialista em aprendizagem inventiva Vírginia Kastrup há a crença infeliz de que o processo cognitivo se restringe à solução de problemas, sendo, portanto, comum entender que o controle do comportamento e a realização de tarefas é imprescindível para a atenção e consequentemente, para o aprendizado. (2004, p.8)

A especialista diferencia a "distração" da "dispersão" e neste sentido me auxiliou a organizar conceitualmente, o que eu já havia experimentado junto aos jovens em situação de rua e abrigo. O ambiente de grande liberdade na rua os treinou a atuarem com uma atenção diluída e distraída, em que se permite "experimentar uma errância, fugindo do foco da tarefa para a qual é solicitado

[8] Trecho de Diário de Campo - 02 de abril de 2015. Acervo Pessoal da autora.

prestar atenção e indo na direção de um campo mais amplo". Isto difere, portanto, da "dispersão", que consiste em um "repetido deslocamento do foco atencional, que impossibilita a concentração, a duração e a consistência da experiência". (KASTRUP: 2004, p.8)

3. AS LEIS DOS PEQUENOS E OS COSTUMES DOS GRANDES

Um Estatuto é substancialmente um conjunto de normas, de leis. O artigo 3º da Lei nº 8.069 de 13 de julho de 1990 - Estatuto da Criança e do Adolescente, menciona

> Art. 3º - A criança e o adolescente gozam de todos os direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sem prejuízo da proteção integral de que trata esta Lei, assegurando-se-lhes, por lei ou por outros meios, todas as oportunidades e facilidades, a fim de lhes facultar o desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social, em condições de liberdade e de dignidade.[9]

A "Lei" indica sua pretensão de assegurar proteção. Por mais que ela exista, a proteção não está garantida. O jurista José Afonso da Silva dispõe sobre a diferença e garantias constitucionais. Os direitos são bens e vantagens conferidos, já as garantias são os instrumentos destinados a fazer valer estes direitos, ou seja, permitir que haja o exercício destes direitos. (DA SILVA, 2000: p.412) Como garantir que crianças e adolescentes sejam protegidos diante de estruturas calcadas na precariedade?

> Daisy é uma das jovens de 13 anos de idade que apareceu um dia em um dos ensaios de "Meninos da Guerra". Daisy estava desesperada e me disse que não queria ir para o abrigo, pois estava sendo maltratada pela mãe social e algumas garotas. Não consegui deixar Daisy naquele abrigo e passei a percorrer outros durante toda a madrugada. Como o juiz havia determinado que Daisy só poderia ficar naquele abrigo, nenhum outro quis acolhê-la. Após percorrer outras Unidades e a Delegacia de Polícia, fui instruída por uma conselheira geral a deixar Daisy no mesmo lugar. Assim o fiz, já que fui proibida de levá-la para minha casa. Daisy sumiu: está na rua. No outro dia, ao fazer a denúncia para a Direção da Secretaria de Desenvolvimento Humano e Social – SEDHS, fui informada por uma das jovens amigas de Daisy que a mãe social a xingava e a obrigava a lavar o banheiro com água sanitária após usá-lo, para que as

[9] Estatuto da Criança e do Adolescente. Lei nº 8.069 de 13 de julho de 1990. Presidência da República Federativa do Brasil. Disponível em:< http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm>. Acesso em 24 de outubro de 2014.

> outras meninas não se "contaminassem". Daisy está na rua: sem mãe, sem pai, sem mãe social, sem abrigo. Seu corpo traz as marcas: maus tratos. A ratoeira foi armada: Daisy tornou-se alvo fácil para a vida de prostituição e crime, isto se não tirar diretamente a própria vida.[10]

Considero que, a par de nosso ordenamento jurídico ser voltado à proteção de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, cultiva-se o hábito – costume de que eles sejam perigosos, até porque, a vontade popular é manipulada por veículos de "informação", como a televisão e seus programas apelativos e sensacionalistas. Em 2013, o jornalista José Luiz Datena, já propagava notícias com sua performance peculiar

> (...) O cara tinha 17 anos e 362 dias. Faltavam 3 dias pra que ele respondesse pelo crime como maior. Eu acho que ele fez o crime com a calculadora na mão: faltam três dias, vou matar alguém, porque esta cena é terrível; O menino entregando o celular pra ele e ele matando. Acho que ele fez a conta, já que ele tinha que passar pela FEBEM. Ele conhecia o caminho de casa, vou se entregar no juizado pra ir direto pra FEBEM. Nem a polícia precisou ir atrás dele. Olha lá o jeito que ele mata o coitado do garoto. O garoto entregou o celular na mão dele, ele pegou e matou com 17 anos e 362 dias. 'Ah Datena, será que ele calculou mesmo? ' Mostramos aqui um outro crime em que um jornalista foi morto em 99 e o bandido, pra comemorar o aniversário dele, matou o rapaz (...) Quantos dias faltavam para o bandido completar 18 anos? Hã? Também 3 dias. É coincidência?[11]

Não há como negar que o discurso da mídia televisa é formadora de opinião. Considero complicado entender a peculiaridade de cada adolescente que comete atos infracionais, e mesmo o que estão em situações de risco, a partir da visão dos veículos midiáticos, os quais, representam a minoria que manipula a vontade popular para manter-se no poder.

> No mundo real em que vivemos, através da arte, da cultura e de todos os meios de comunicação que as classes dominantes, com o claro objetivo de analfabetizarem o conjunto das populações, os opressores controlam e usam a palavra (jornais, tribunas, escolas...), a imagem (fotos, cinema, televisão...) o som (rádios, CDs, shows musiciais...) monopolizando esses canais, produzindo uma estética anestésica – contradição em termos! – conquistam o cérebro dos cidadãos para esteriliza-lo e programa-lo na obediência, no mimetismo e na falta de criatividade. Mente erma, árida, incapaz de inventar- terra adubada com sal! (BOAL: 2009, p. 18)

[10] Trecho de Diário de Campo- 16 de julho de 2015. Acervo Pessoal da autora.

[11] Programa "Brasil Urgente" em 11 de abril de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mboPZQ3y9oI. Acesso em 10 de julho de 2015.

O discurso do repórter Datena produz uma forma de olhar o mundo. Me arrisco em afirmar que, não há tempo e/ou interesse, por grande parte da população brasileira, em se aproximar de qualquer um que esteja à margem da sociedade e entender suas histórias ou delinear seus caminhos até a prática do crime. Assim, manipulada e ludibriada pelos veículos de informação, acredita ser a sancionadora de normas legais ostensivas que aparecem em épocas de crimes de grande comoção social.

Aqueles designados como “de menor” são considerados os piores. Ao traçar o histórico da assistência prestada às crianças e adolescentes no Brasil, a pesquisadora Irene Rizzini menciona o fim do século XIX , época em que o Brasil adota a República como forma de governo, o momento onde procurou-se investir na criança como o futuro da nação. Isto colabora para um processo de higienização, onde os jovens que não poderiam ser educados ou vigiados pela família seriam responsabilidade do Estado, o qual trataria do menor, considerado potencial perigo para a sociedade, por ser um possível delinquente. (RIZZINI, 2011, p.25).

O que me move a trabalhar com estes 18 jovens – meninos e meninas de abrigo e com vivência de rua? Sua inteireza e entrega durante a performance artística me comove. Frequentemente comento: “São os melhores atores, porque acreditam”. Acreditar, representar e afetar são palavras frequentemente mencionadas entre os atores.

A apropriação dos meios de produção artística, conforme proposta por metodologias afins aos princípios do Teatro do Oprimido repercute na elevação da autoestima destes jovens. Com isto, o risco de envolvimento em atividades ilícitas poderá ser diminuído, já que a delinquência juvenil, em grupos e regiões economicamente desfavorecidas, na maioria das vezes, é decorrente da restrição e segmentação de serviços e bens básicos.

O teatro permite acesso ao pré-egóico (KASTRUP: 2004, p.8), pois mesmo um episódio do cotidiano pode se tornar outra coisa quando encenado, trazendo ao contexto valores mais intrínsecos à nossa condição humana. É um mundo em que se inventa outro mundo, é um local onde pode-se, a partir de uma história do passado, construir um presente diferenciado que alcançará o futuro. Acredito que encenar estas outras alternativas permite ao jovem enxergar novas possibilidades

de existir no mundo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão passa a ser, como trazer para a performance artística o enquadramento social destes jovens, colocando-os diante da possibilidade de estarem exercendo papéis correspondentes a um desejo social, que lhes atribui a obrigação de assumir a figura do culpado, ou seja, do "bandido"?

O comportamento de jovens em situação de rua, muitas vezes representa respostas às expectativas que a própria sociedade já espera deles. A partir da assunção de gestos e indumentária "típicas de bandidos"[12], os jovens performam suas revoltas:

> Ela, ele pensa que se passar do outro lado da rua, eu vou querer as coisas dela parceiro! Tá pensando o que? Eu não quero não parceiro! Acho bom eles ter medo de mim! Isso só fortalece o movimento parceiro! Eu usei crack dos 10 aos 16, hoje só uso maconha.[13]

São muitos os jovens que tem vergonha de contar suas histórias pessoais. Em geral, trabalho a partir de elementos de suas vidas e ofereço a eles a oportunidade de fazer diferente. "Não quero falar da minha vida, tia!". Esta é uma frase que sempre ouço. Descobrir novos caminhos para fazer com que as histórias de vida venham à tona e sejam transformadas é uma constante em meu trabalho.

Na política criminal há uma demanda histórica e social de que alguém se torne "culpado". Na práxis, pratica-se, portanto, a culpabilidade e não a responsabilidade, o que seria, pelo menos, mais saudável e cônscio.

> [...] é preciso realizar pesquisas com aqueles que estão sendo instituídos sujeitos desqualificados socialmente (deixando-se ser ou resistindo), isto é com aqueles que estão incluídos socialmente pela exclusão dos direitos humanos, para ouvir e compreender os seus brados de sofrimento. [...]. Não basta definir as emoções que as pessoas sentem, é preciso conhecer o motivo que as originaram e as direcionaram, para conhecer a implicação do sujeito com a situação que os emociona. (SAWAIA: 2004, p. 109-110)

[12] Um exemplo de indumentária típica de bandido seria o chinelo da marca Kener, com número maior do que o tamanho do pé; bermuda; camiseta e boné de aba reta.

[13] Trecho de gravação realizada no dia 24 de novembro de 2014 na Unidade de Acolhimento para Crianças e Adolescentes em Situação de Rua – UNACAS. Gravação: Lívia Fernandez. Produção: Intermedia Caliandra. MP4 (10 min).

A performance social dos jovens passou a ser o canal para a realização da performance artística em “Meninos da Guerra”. A atuação deles foi pautada no resgate de emoções e sensações do corpo, a partir de vivências e episódios nos locais de ensaio e visitas nas Unidades de Acolhimento.

Os jovens de abrigo e com histórico de vivência nas ruas, com os quais tivemos contato, foram se convencendo de que realmente “não tinham mais jeito”. Ao direcionar meu olhar para o breve percurso de 2013 a 2015, percebo que os jovens respondem a estes “pré-conceitos” que lhes são atribuídos, como forma de pertencer a uma comunidade.

Os jovens de abrigo e Unidades de Acolhimento possuem o estigma do “bandido”, mesmo se nunca estiveram em uma Unidade de Internação ou Delegacia de Polícia, envolvidos em qualquer tipo de ato infracional. O indivíduo quando “estigmatizado” é apartado dos outros, sendo-lhe negado o reconhecimento de qualquer outro atributo.

> Se o indivíduo lhes for desconhecido, os observadores podem obter, a partir de sua conduta e aparência, indicações que lhes permitam utilizar a experiência anterior que tenham tido com indivíduos aproximadamente parecidos com este que está diante deles ou, o que é mais importante, aplicar-lhe estereótipos não comprovados. Podem também supor, baseados na experiência passada, que somente indivíduos de determinado tipo são provavelmente encontrados em um dado cenário social. (GOFFMAN, 1985, p.11)

De acordo com a Estética do Oprimido, a representação em cena do papel enquanto “oprimido”, permite a este, o alcance da consciência dos poderes invisíveis que se constituem como obstáculos de opressão. O não-ator é, neste sentido, um *performer* que utiliza sua “autobiografia” para criar a cena onde serão evidenciados os conteúdos de opressão.

As situações que aconteciam nos momentos de ensaio do espetáculo “Meninos da Guerra” foram aproveitadas para a construção da dramaturgia. Procuramos ser fiéis ao que os jovens estavam sentindo no momento: raiva, ódio, tristeza, alegria. Nossa bússola para o levantamento das cenas se tornou a emoção. Com isto, notei pouco a pouco que os jovens não poderiam “representar” ou “interpretar” nenhum papel, mas sim, viver suas emoções em cena. Elas estavam armazenadas em seus corpos, por “comportamentos restaurados”

> Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são "comportamentos restaurados", "comportamentos duas vezes experenciados", ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais. (SCHECHNER, 2006, p. 28)

Acredito que o propósito do ator é causar afetos no espectador e nele próprio. Neste sentido, concordo com o entendimento de Renato Ferracini quando alega que o ator atua com sua representação. Assim, atuar passa a ser "disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio".(2013, p.71). Com isto, a atuação criará afetos em um espaço e tempo constantemente reelaborados.

Em cima de tais capitulações creio ser possível enxergar o comportamento dos jovens em situação de rua sob o enfoque do "ensaio para bandido", onde além dos gestos amplos e a grande movimentação dos braços e mãos - formando constantemente o desenho de uma pistola com os dedos, ganham um requinte com os acessórios

> É por seu corpo que você é julgado e classificado", diz, em suma, o discurso de nossas sociedades contemporâneas. Nossas sociedades consagram o corpo como emblema de si. É melhor construí-lo sob medida para derrogar ao sentimento da melhor aparência. Seu proprietário, olhos fixos nele mesmo, cuida para torná-lo seu representante mais vantajoso. As condições sociais e culturais dos indivíduos certamente matizam essa consideração, mas esse é pelo menos o ambiente de nossas sociedades com relação ao corpo." (LE BRETON, 2003, p. 31)

Os jovens, desamparados por suas famílias, procuram um grupo que os faça sentirem-se participantes da sociedade. Este "sentimento de pertença", apontado por Michel Maffesoli, permite a identificação de uma comunidade emocional que representará um papel na cena global. (2006, p. 64). A perspectiva de papéis sociais e pertenças a grupos para os jovens que estão nas ruas e abrigos é restrita a uma posição degradante, mas que pode lhes ofertar "poder" perante os demais. Portanto, passam a exercer "com devoção" o papel de "marginais" que lhes é destinado.

A prática da ação dramática é recurso pedagógico porque estabelece outras formas de fazer e pensar. Assim, o teatro passa a ser metodologia capaz de atender

o aprendizado em terrenos de interdisciplinaridade[14]. A própria rua é o lugar dos "devires", da "indisciplina". O que poderia ser entendido como um "mau comportamento", em um encontro teatral é tido como conteúdo interdisciplinar. Assim, a colisão entre disciplinas gera outra, que atenda uma necessidade premente daquela experiência em constante mutação.

Percebo que, na construção de cenas de "Meninos da Guerra" a performance não é foi apenas o objeto, mas também, o método que permitiu a aproximação dos jovens, bem como o empoderamento[15] e autoestima, uma vez que, técnicas são prescindidas para dar lugar à própria presença em cena. De acordo com Tracy C. Davis, "ao contrário do teatro, a técnica artística não é uma pré-condição para a eficácia da performance". (2008, p.7).

Em uma perspectiva interdisciplinar, em "Meninos da Guerra", a possibilidade de contar e vivenciar suas histórias, ou ainda, histórias trágicas de outros, de forma lúdica e artística, aponta para um caminho possível não só à aquisição de conhecimento, mas principalmente à resiliência.

De acordo com o psicanalista e psiquiatra Boris Cirulnik, em um meio doente, uma criança que se torna delinquente, na verdade, alcançou um grande feito: sobreviveu. Para que esta mesma criança seja capaz de superar e transpor seus próprios obstáculos internos, pelo menos três condições são necessárias: a aquisição de recursos internos nos primeiros anos de vida, que o ajudará superar os conflitos; entender o significado da ferida ou falta que aparecerá anos mais tarde em seu contexto familiar e social e por fim, encontrar lugares de afeto e conforto para que a resiliência se opere. (2004, p. 155)

Qualquer criança que apanha todos os dias com fios de postes batendo duramente em seu corpo teria morrido, mas, para sobreviver precisou fantasiar: nem que seja assumindo a performance como bandido. Deve haver poder nisto, deve

[14] O termo "interdisciplinar" me foi formalmente apresentado na disciplina "Poéticas em Cena", ministrada pelo Professor Dr. Fernando Villar, durante o 2º semestre de 2014, no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília – UnB. De acordo com Fernando Villar, a interdisciplinaridade é "um conceito chave em estudos culturais contemporâneos". Não corresponde apenas a um "simples juntar de disciplinas", o que me despertou para um estado de atenção contínua diante dos agenciamentos possíveis, observando as "nuances de um mundo que se transforma, irradiando outros conceitos étnicos, sexuais, familiares, sociais e artísticos, que por sua vez exigem trocas disciplinares complementares e suplementares para o seu entendimento." (2003, p. 118).

[15] O conceito de empoderamento aqui empregado está relacionado à expressão em inglês "empowerment" termo utilizado por Homi Bhabha para se referir à "aquisição de poder", especialmente em comunidades marcadas por privações e discriminações. (2003, p.20)

haver... Em uma sociedade movida pelo “ter”, pelo consumo, seria impossível não querer um tênis, um boné e um aparelho de telefone celular, quando se é adolescente. E quem não os tem? Estamos em Guerra sim. Não possui a mesma configuração evidente como a Guerra da Síria[16,] ou ainda, as tensões na África, mas está invisível dentro das comunidades pobres, ou ainda, divulgada de forma dissimulada em notícias, que se dizem informativas, mas que só aumentam cada vez mais, a vala que nos separa[17.].

Ocupar um papel na sociedade e, portanto, performar, é necessário: faz parte da vida, do cotidiano. Assim, os jovens saem atuando seus papéis de bandido sem jamais sê-los.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond. 2009;

BRASIL. *Estatuto da Criança e do Adolescente*. Lei nº 8.069 de 13 de julho de 1990. Presidência da República Federativa do Brasil. Disponível em:< http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm>. Acesso em 24 de outubro de 2014;

[16] A Guerra na Síria dura aproximadamente 4 anos. As informações da Organização das Nações Unidas – ONU, delatam o número de aproximadamente 250 mil mortos, sendo mais de 10 mil crianças. O conflito envolve grupos de oposição ao governo para retirada do Ditador Bashar Al-Assad que governa o país desde o ano de 2000, tendo recebido o cargo de seu pai, o qual ficou no poder por mais de 30 anos. Em fuga, milhares de refugiados tentam atravessar o Mar Mediterrâneo para a Europa nos chamados “barcos da morte”. De acordo com informações do Observatório Sírio dos Direitos Humanos – OSDH, aproximadamente 1.100 crianças foram recrutadas pelo Estado Islâmico (EI) em um treinamento militar onde são chamados de “os leõezinhos do Califado”, tendo várias já morrido em luta. Disponível em: http://www.unmultimedia.org/radio/portuguese/2015/07/conflito-sirio-fez-quase-250-mil-mortos-segundo-a-onu/#.VfBcsx1YJT8; http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/07/mais-de-50-criancas-soldados-do-ei-foram-mortas-na-siria-desde-janeiro.html. Acesso em 07/09/2015 às 13h25.

[17] Em novembro de 2014, a Associação Nacional dos Centros de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente – ANCED, divulgou o II Relatório Alternativo sobre os Direitos da Criança e do Adolescente, apresentado ao Comitê sobre os Direitos da Criança da ONU. O relatório trata de assuntos e fornece informações sobre a violação de Direitos da Criança e do Adolescente no Brasil. Destaca-se a informação de que a taxa de homicídios entre a população jovem (0 a 19 anos) passou de 19,6 em 1980 para 57,6 em 2012 por 100 mil jovens, representando o aumento de 194,2%. Quanto ao perfil de jovens, o relatório apresenta a informação de que entre os anos de 2002 a 2012, a tendência nos homicídios segundo raça/cor das vítimas é unívoca: queda dos homicídios brancos – diminuiu em 32,3% e aumento dos homicídios negros: crescem em 32,4%. As taxas brancas caem em 28,6% enquanto as negras aumentam 6,5%. Assim, o índice de vitimização negra passa de 79,9% em 2002 para 168,6% em 2012, morrendo proporcionalmente 79,9% mais jovens negros do que brancos. Fontes: Mapa da Violência em 2014 e II Relatório Alternativo – ANCED. Disponível em: http://www.anced.org.br/wp-content/uploads/2014/05/Relat%C3%B3rio-Alternativo-CDC-2004-2012.pdf. Acesso em 05 de setembro de 2015 às 18h30.

CASTRO, M.G; ABRAMOVAY, M. *Jovens em Situação de Pobreza, Vulnerabilidades Sociais e Violências.* Cadernos de Pesquisa: Autores Associados, n.116, p.143-176, julho, 2002. Disponível em < http://www.miriamabramovay.com/site/. Acesso em 02 de maio de 2014;

DAVIS, Tracy C., 1960-II. Title: Companion to performance studies. New York: Cambridge. 2008.

FERRACINI, Renato. Ensaios de Atuação. São Paulo: Perspectiva: Fapesp,2013;

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada Tradução: Mathias Lambert Data da Digitalização: 2004 Data Publicação Original: 1891. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/212947/mod_resource/content/3/Goffman.%20Estigma%20e%20identidade%20social.pdf.

HABERMANN, Josiane Conceição Albertini. As Normas da ABNT em trabalhos acadêmicos: TCC, Dissertação e Tese. Revisado. São Paulo: Globus Editora, 2009.

LE BRETON, David. Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade. São Paulo: Papirus, 2003.

MAFESOLLI, Michel. O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998;

RIZZINI, Irene. O século perdido: raízes históricas das políticas públicas para a infância no Brasil. São Paulo: Cortez, 2011.

SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, em Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Interdisciplinaridade Artística e La Fura Dels Baus: Outras Dimensões em Performance. Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n., p.186-19, out. 2009. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/13467/1/ARTIGO_InderdisplinaridadeArtisticaFura.pdf. Acesso em 24 de novembro de 2014.

Lívia Martins Fernandez

Mestranda em Artes Cênicas linha de pesquisa Cultura e Saberes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília-UnB. Professora de Teatro junto a grupos de vulnerabilidade social, atriz e Diretora de Teatro. Graduada em Ciências Jurídicas - UniCeub (2000). Graduada na Universidade de Brasília no curso de Interpretação Teatral no ano de 2005. Pesquisadora no Grupo de Pesquisa do CNPQ - Imagem e(m) Cena, vinculado à Pós-Graduação - IDA/UnB.

A ROUPA EM CENA: O VESTUÁRIO COMPREENDIDO COMO UMA LINGUAGEM DO CINEMA E O PROCESSO CRIATIVO PARA A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS NO UNIVERSO FÍLMICO DE PEDRO ALMODÓVAR E DO ESTILISTA JEAN PAUL GAULTIER

Rosângela Canassa
Mackenzie SP – rocanassa@uol.com.br

RESUMO
O vestuário compreendido como uma linguagem do cinema e o processo criativo para a construção de personagens no universo fílmico de Pedro Almodóvar e do estilista Jean Paul Gaultier.

PALAVRAS-CHAVE
Almodóvar. Personagem. Figurino.

ABSTRACT
The costume design understood as a cinema language and the creative process for the construction of characters in the film universe of Pedro Almodóvar and designer Jean Paul Gaultier.

KEYWORDS
Almodóvar. Character. Costumes.

1. Quem é Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar Caballero (1949), nascido em La Mancha/Espanha vem de uma família humilde, com viúvas de luto fechado e sob influência religiosa, apesar de ser agnóstico. Em Madri, recém-chegado do interior ele se aproxima da elite *underground* da cidade no final dos anos 70 o período de redemocratização da Espanha.

Neste período de transição, o país impunha a ruptura com o passado da ditadura de Francisco Franco, enquanto Almodóvar começa a rodar em Super-8 pequenos filmes libertários, que adiantam o que virá a ser o seu futuro como cineasta consagrado.

O mundo ficcional de Almodóvar é carregado de amor intenso, sentimentos envenenados por ciúmes, traições, vinganças, súplicas de amor eterno, ou seja, tudo aquilo que não vemos mais nos filmes contemporâneos e só existe no melodrama almodovariano.

O cineasta apropria-se dos temas do folhetim e do melodrama, onde o feminino se encontra em estado de arquétipo e com liberdade, criatividade e experimentação o diretor apresenta as suas mulheres em temas nostálgicos tanto quanto a sua autobiografia.

Além do roteiro e das personagens femininas bem marcadas, o diretor também se preocupa com os figurinos e a escolha das roupas faz parte da construção das suas personagens de uma maneira muito especial. No início era o próprio Almodóvar e seus amigos que decidiam o que o elenco usaria, emprestando, às vezes, peças do próprio vestuário. A partir da profissionalização do seu cinema, o diretor passou a recorrer a estilistas para criar roupas originais, que expressassem o perfil de cada personagem.

O talento dos figurinistas não consiste apenas na criação de roupas, mas também da reutilização e invenção de estilos com base em peças já existentes.

O estilista francês Jean Paul Gaultier foi convidado a trabalhar com Almodóvar em três filmes: *Kika* (1993), *Má Educação* (2004) e *A Pele que Habito* (2011).

A importância deste estudo é a de demonstrar que todo traje, no cinema deste diretor, contém a realidade subjetiva da personagem, seja ela psicológica, afetiva ou estética. A roupa em cena é um elemento de comunicação não verbal, que Almodóvar carrega nas cores como carrega nos sentimentos, ele persegue a intensidade entre os risos e as lágrimas no seu cinema autoral.

O diretor, na esfera cultural de Madri, teve uma ascensão meteórica, ao transgredir a forma de fazer cinema, com as suas cores vibrantes e dramas passionais, onde o universo feminino se destaca. Os filmes do cineasta, neste período, assumem o aspecto de um retrato cinematográfico da história antiga e recente da Espanha, que abrange o imaginário de seu povo e, nas reflexões, impressões e sentimentos das personagens.

Almodóvar não teve nenhuma formação cinematográfica e justifica que:

> Era impossível inscrever-se na Escola Oficial de Cinema (*Escuela Oficial del Cine*), já que o General Franco tinha acabado de fechá-la. Em todo caso, e apesar da ditadura que sufocava o país, para um jovem das províncias, Madrid representava cultura, independência e liberdade (STRAUSS, 2008: 194).

Almodóvar frequentou muito as cinematecas e as salas de cinema, as quais foram a sua verdadeira escola. Depois de suas experiências cinematográficas com sabor de liberdade e transgressão, como o filme *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (1980), ele produziu filmes mais elaborados como *Labirinto de paixões* (1982), *Maus hábitos* (1983), *O que eu fiz para merecer isso?* (1984), *Matador* (1986), *A lei do desejo* (1987) e, finalmente, *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), que lhe deu a consagração internacional.

A partir de 1990, Almodóvar assume um estilo com atuações fortes, cenografia pop e figurino elaborado de acordo com o perfil de cada personagem. A roupa revela aspectos psíquicos da personagem, sem o recurso à mediação física do corpo, da fisionomia e da voz.

A estética da *Pop Art* tornou-se um elemento da linguagem visual da filmografia deste diretor, que refletiu em seus filmes, ao longo de sua carreira.

Na década de 90 ele produziu *Ata-me* (1990), *De salto alto* (1991), *Kika* (1993), *A flor do meu segredo* (1995), *Carne trêmula* (1997), *Tudo sobre minha mãe* (1999).

Já no século 21, ele produziu *Fale com ela* (2001), *Má educação* (2004), *Volver* (2006), *Abraços partidos* (2009), *A pele que habito* (2011) e *Os amantes passageiros* (2013).

O cinema de Pedro Almodóvar possui a junção de vários elementos, tais como as construções melodramáticas nas narrativas; o enfoque nas personagens femininas e o seu figurino; as ambiguidades dos papéis sexuais; o diálogo com o cinema de Hollywood e suas estrelas, bem como, a forma da metalinguagem do filme dentro do filme.

2. Gaultier e Versace: a moda da alta costura no filme Kika

O filme Kika (Espanha, 1993) apresenta a personagem-título (Verónica Fórque), que leva o mesmo nome do filme e passa a vida sem saber, exatamente, o que está acontecendo ao seu redor. Ela é uma mulher otimista e um tanto ingênua. Mas, o seu encanto é o sorriso fácil que ela leva para as suas clientes nos salões de beleza em que trabalha. Ela é maquiadora e vive com Ramón (Alex Casanovas) que é fotógrafo.

O diretor se inspirou na beleza da atriz Marilyn Monroe e a sua inocência associada à sua sensibilidade e espontaneidade para a construção da personagem Kika.

Marilyn Monroe evoca as *pin-ups* sedutoras e provocantes. Elas eram modelos desconhecidas e se mantinham anônimas, sem identidade sendo que, o seu nome nunca era indicado sob a fotografia. *Pin-up* em inglês significa para ser pendurado, já que as imagens eram colocadas em cartazes, pôsteres e calendários. Segundo Edgar Morin: "A *pin-up* não possui identidade. A estrela, ao contrário, é sempre reconhecida e sua identidade de arquétipo transcende sempre as poses e as metamorfoses que assume". (MORIN, 1997: 44).

As garotas e atrizes *sexy simbols* tiveram a sua ascensão na década de 40 quando se começou a reproduzir as fotos dessas atrizes ousadas para serem penduradas, nas paredes, pelos soldados durante a 2ª Guerra. Segundo o crítico André Bazin: "Atrizes, *starlets* e aspirantes a modelo faziam a festa de ilustres fotógrafos com poses insinuantes e rostos inocentes, usando provocantes peças transparentes ou lingerie que exaltavam suas curvas". (BAZIN, 2014: 231).

Kika agrega o caráter erótico e glamourizado das *pin-ups,* que reflete em seus vestidos floridos e esvoaçantes, as saias rodadas com muitas cores e estampas.

A protagonista, além de representar a sensualidade e o look retrô das *pin-ups,* também tem o seu lado sofisticado, quando usa os modelos do estilista italiano Gianni Versace (1946-97) cujas peças foram emprestadas para Almodóvar. A característica de seu estilo são as estampas e muitas cores.

Versace é uma grife ultra-cara e feita para a clientela formada por ricos e famosos. Após seu falecimento em 1997, a irmã Donatella Versace assumiu a grife na Itália.

3. Gaultier e Caracortada: a ousadia no cinema de Almodóvar

A outra personagem do filme é a apresentadora Andrea Caracortada (Victoria Abril), que é o oposto de Kika. Ela comenta as desgraças humanas no seu programa "O pior do dia", que é uma mistura de horror com humor na TV.

O longo preto e vermelho que a apresentadora usa no seu programa diário é assinado por Jean Paul Gaultier, estilista francês renomado no mundo da moda.

Gaultier vê a roupa como um objeto cênico e para o figurino de Caracortada ele elaborou o vestido preto com detalhes em vermelho, que evoca a sensualidade com o uso para o poder. O figurino desta personagem é um dos mais famosos do cinema americano.

Segundo o estilista, esta roupa foi inspirada no robô Maria do filme *Metrópolis* (1927), que é a obra prima de Fritz Lang. O filme é um dos favoritos tanto de Almodóvar como de Gaultier.

A personagem de Almodóvar tem em comum com o robô de Maria o anúncio do apocalipse ligado à desgraça e à morte, que o programa de Caracortada anuncia ao espectador, todos os dias.

Gaultier usou nas cenas externas um modelo utilitário, verde militar, cheio de zíperes e bolsos. Na altura dos seios, duas lâmpadas que se acendem quando a câmera de Andrea, presa em seu capacete, é ligada. (FASHION, 2003: 63).

A roupa cria a identidade desta personagem, com seus casos bizarros, no seu programa sensacionalista. Mas, o que interessa ao cinema de Almodóvar é algo que fale da realidade, do que é verdadeiro, mas que, para ser perceptível, deve se tornar uma representação da realidade na forma de ficção.

4. A amplitude da criação artística na construção de personagem e figurino no filme *Má Educação*

Pedro Almodóvar se comunica com o público através de suas personagens, mesmo nos curtas-metragens, sem som. Os trabalhos com os atores são especiais, na medida em que cada ator exige uma direção diferente, como foi o caso do ator Gael García Bernal, que teve problemas ao usar as roupas femininas e o salto alto em *Má Educação* (2004).

Almodóvar utiliza a improvisação, quando necessário, e também, para auxiliar no uso da singularidade de cada ator em cena.

No filme o diretor usou o gênero do cinema *noir* americano para contar a trama dos personagens Enrique Goded (Fele Martinez), que é um jovem cineasta e Ignacio Rodriguez (Gael Garcia Bernal), que é ator e foi seu amigo de infância. Eles estudaram no mesmo colégio de padres e, separados por 16 anos, se reencontram em Madri, na década de 80.

Ignacio faz o personagem que retrata a cobiça humana e se situa, no filme, como um assassino que deixou o irmão morrer por overdose. Ele assume a identidade do irmão morto. O personagem personifica o anti-herói do cinema *noir* e acentua o clima sombrio do filme, dando-nos uma noção do contexto no qual as personagens estão inseridas.

Segundo Almodóvar, Ignacio/Juan é totalmente o oposto do que se mostrava: “Juan tem um rosto adorável que não permite adivinhar nada de sua verdadeira natureza.” (STRAUSS, 2008: 254).

O diretor, para a construção deste personagem, inspirou-se em Tom Ripley, protagonista do filme *O sol por testemunha* (René Clément, 1960), que é um criminoso sem escrúpulos e interpretado por Alan Delon.

O erotismo vai se fixar no rosto de Enrique, que representa o detetive do *noir*, o qual observa Juan através de sua persiana e fica desconfiado de seu comportamento duvidoso, mas segue em frente para ver até onde o seu ator é capaz de enganar. Ele muda o nome para Angel.

O filme apresenta a semelhança do gênero do cinema *noir,* a partir da trama intrincada, o roteiro não linear e na ausência de heróis, os tipos são dúbios, drogados e corruptos.

O outro ícone deste gênero é a presença da femme fatale, que personifica um elemento de grande importância. Zahara é a mulher-fatal personificada por Angel no filme produzido por Enrique, a partir do roteiro “A visita”.

Angel/Juan encontra a performer Sandra, que imita a atriz/cantora Sara Montiel, numa boate de quinta categoria para construir a sua personagem Zahara.

Angel/Juan será um travesti não faz o tipo chique, que usa o casaco de pele com chapéu, mas usa o cigarro o tempo todo e o alto poder de sedução, que é ampliado pelo seu caráter dúbio e a sua periculosidade.

O ator García Bernal representa neste filme a conjunção de três personagens que atuam ao mesmo tempo, que é Angel/Juan/Zahara. O que vai diferenciá-las é o figurino. O longo transparente usado por Zahara foi elaborado por Gaultier. O estilista subverteu o masculino no feminino a partir da vestimenta para esta personagem.

O corpo do ator, que interpreta o travesti, teve que ser coberto por enchimentos para transformar-se num corpo feminino e que reflete na sua postura, na sua gestualidade e fisionomia, estruturado de acordo com o perfil psicológico de Zahara.

A escritora Cacilda Teixeira da Costa em sua obra *Roupa de artista – o vestuário na obra de arte* afirma que, a realidade cotidiana é expressada pela moda e o figurino é uma linguagem e narra algo a respeito da personagem ali representada na tela do cinema:

> Cada elemento do figurino, a roupa, a maquiagem, o penteado, os adereços utilizado no espaço corpóreo tem um sentido determinado, interligando o personagem com uma classe social, com um tempo fixado no presente, no passado ou no futuro e com a transformação do personagem ao longo do filme, envelhecendo ou rejuvenescendo, ficando belo ou feio. (COSTA, 2009: 104)

A femme fatale com sua *mise-en-scène* erótica no cinema é associada a algo que permanece ligado às mentiras e fatalidades. Ela é vista como a mulher que tem “parte com o diabo” e, dentro da estrutura narrativa de Almodóvar, a feminilidade e a sensualidade se confundem entre a beleza, a ambiguidade e a agressão/morte de Zahara.

O cinema *noir*, ao gosto de Almodóvar, apresenta os diálogos como no melodrama, tendo o seu gênero de base nos filmes. Mas a estética aqui citada permeia toda a história do filme, investigando e expondo os sentimentos mais obscuros e menos nobres do ser humano como a ganância e a corrupção, sem problemas com a culpa.

O ex-padre Manuel muda de identidade e de profissão e passa a ser chamado de Berenguer, que foi o professor de literatura na escola de padres. A semelhança física entre Juan e Ignácio deixou Berenguer com a impressão de que o tempo não havia passado. Ele persegue Juan com toda a sua paixão doentia.

Almodóvar defende-se e diz que o filme não é anticlerical, porque ele tem um certo fetiche por santos, madonas, virgens, etc. A sua atração por elementos da liturgia católica e de imagens de santos e virgens povoa quase todos os seus filmes. Almodóvar justifica que o filme *Má Educação* não é autobiográfico, ele é intimista, e suas memórias foram importantes para o roteiro. Ele não reconta a sua infância na escola de padres e nem é uma revanche contra a igreja.

Angel/Juan parte do sentimento de entrega que o ator deve à personagem. Ao levantar levemente a mão ao lado do rosto, imitando a atriz performática da boate, ele lembra as atrizes de Hollywood e o *close-up*, cuja imagem era usada para a identificação do público com a personagem da tela.

Segundo a autora americana Laura Mulvey estas imagens e histórias produzidas no auge de Hollywood são continuamente recicladas na televisão e no vídeo: “(...) a cultura popular, através da citação e repetição de padrões narrativos, pode retirar delas um “livro de recordações” reconhecível na iconografia e nos gêneros”. (DOANE, 1991: 124).

No tocante à narrativa de *Má educação*, Almodóvar busca as referências de um modelo clássico como o *noir* para criar os seus personagens, o que reforça a composição de uma *mise-en-scène*, e reflete o tormento psicológico da personagem Zahara.

5. A roupa como envoltório psíquico em A Pele que habito

Em *A pele que habito* (2011), de Pedro Almodóvar, o terror psicológico domina a narrativa do filme, que vai do improvável ao absurdo. O famoso cirurgião plástico Robert Ledgard (Antonio Banderas) sofre um acidente de carro. Logo, ele perde a mulher, que morreu em decorrência de queimaduras no corpo todo, após o acidente e a filha que se suicida. Doze anos após a morte da esposa, ele tenta provar ao meio científico que é possível a construção de uma pele humana como uma verdadeira couraça, que protege contra todo o tipo de agressão. Na busca de uma cobaia e numa ausência total de escrúpulos, ele sequestra um homem e o transforma em objeto de experiências dermatológicas e ginecológicas.

Vicente (Jan Cornet) se transforma em Vera (Elena Anaya), para testar a pele artificial criada pelo médico. O filme é perturbador quando Vicente/Vera possui “dois eus encaixados”, após a sua cirurgia da troca de sexo.

Vera não tem espelho para poder mirar-se, mas a sua imagem é refletida nos móveis de superfície brilhante e nos talheres que acompanhavam o seu prato.

Ela se mostra frágil e a roupa que cobre o seu corpo funciona como uma segunda pele construída por Gaultier, para auxiliar na cicatrização dos cortes. O figurino simboliza um envoltório não apenas físico, mas também psicológico, na medida em que informa ao espectador o estado da alma da personagem, que é torturada e aprisionada para fins médicos.

Na cenografia, a colcha que cobre a cama do quarto de Vera pode ser interpretada como uma metáfora da paixão e do erotismo. Enquanto a cor cinza que predomina nas paredes da mansão El Cigarral, que é um misto de casa-hospital, pode ser uma metáfora dos amores cinzentos e perdidos de Ledgard.

A cor assume a função dramática no filme, segundo o crítico francês Marcel Martin:

> (...) a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Assim, a sua utilização bem compreendida pode ser não apenas uma fotocópia do real exterior, mas preencher igualmente uma função expressiva e metafórica, da mesma forma que o preto e branco é capaz de traduzir e dramatizar a luz. (MARTIN, 2013: 79)

O traje do tigre de Gaultier é uma fantasia construída para o personagem que é filho da empregada e fugitivo da prisão. No encontro entre eles, a mãe trágica, interpretada por Marília (Marisa Paredes), contém toda a explicação da origem familiar do médico. E a aparição desta personagem, fantasiada de fera, reitera o filme *Maus hábitos* (1983), onde um tigre é inserido na trama. Almodóvar faz uma homenagem aos seus tempos de transgressão, escracho e alegria nos seus primeiros filmes.

Mas, em *A pele que habito*, o filme é oposto ao riso e vai ao encontro do cinema de horror dos anos 60. O diretor teve inspirações nos filmes ingleses da *Hammer Films* e o estilo kitsch do *Italian Giallo,* que se refere aos filmes italianos de baixo custo. Outra referência é *Olhos sem rosto* (George Franju, 1959), filme francês que é um clássico do terror. Neste filme, as máscaras são marcantes e escondem a

feição humana (ou o que restou dela); o filme de Franju tem em comum com *A pele que habito* o tema do transplante de face.

No suspense de Almodóvar, há uma sequência de aproximadamente 20 minutos, que sugere o tema do médico louco, que é terrível e sem escrúpulos e que age em nome do progresso da ciência.

Na década de 60 ocorreu a explosão da cultura da *pop art*, que combina com o universo visual e cenográfico deste diretor. Ele teve como objetivo de estabelecer uma estética elegante do *pop* para introduzir o espectador no universo feminino.

Nas obras de arte na residência dos Ledgard proliferam as imagens da deusa Vênus e suas versões como Vênus de Urbino, a Vênus de Velasquez e a Vênus de Juan Gatti, que é o artista plástico, que confecciona os cartazes dos filmes deste diretor. No âmbito da visualidade e das obras de arte, o diretor escolheu dentre as imagens citadas, a coleção de Gatti intitulada pelo artista de “Anatomia” e que serviu para decorar as paredes do quarto do médico.

A beleza construída de Vera é como um reflexo no espelho como o quadro de Velasquez e sua Vênus no Espelho, dando às costas ao fruidor da obra. A personagem conforma-se com a sua situação como uma punição, até o momento em que ela tenta fazer o caminho de volta para casa. Vera personifica a mulher que pode assumir identidades sexuais diferentes (masculino e feminino), mas ela ainda não se sabe como lidar com a sua nova identidade flutuante.

6. Considerações finais

As ideias e as referências, que Almodóvar utiliza do cinema americano para a construção de suas personagens e narrativas recebem toda a carga do imaginário deste diretor, sem a obediência a regras estilísticas ou de gênero.

As suas personagens não são cópias da realidade, porque ele as inventa, enquanto o figurino vai subsidiar as suas criações como Kika, Caracortada, Zahara e Vera.

Almodóvar percorre o caminho de seu imaginário e por meio de sua criação artística ele consegue uma abordagem multidisciplinar somado ao impacto visual do figurino e cenário que é provocado na tela. O seu cinema não é contemplativo; é

centrado no impacto de suas personagens e nas histórias que o diretor escreve na tela como um romancista.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte.* São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2009.
DOANE, Mary Ann. *Femme Fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis.* New York: Routledge, 1991.
MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica.* São Paulo: Brasiliense, 2013.
MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário.* Lisboa: Relógio D´Àgua Editores, 1997.
STRAUSS, Frederic. *Conversa com Almodóvar.* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

FILMES

Kika.

Direção/roteiro: Pedro Almodóvar. Espanha/França,1993.

Elenco: Verónica Forque, Peter Coyote, Victoria Abril, Álex Casanovas, Francisca Caballero, Rossy de Palma, Anabel Alonso, Bibí Andersen, Jesús Bonilla.

Má Educação.

Direção/roteiro: Pedro Almodóvar. Espanha/França, 2004. Elenco: Gael García Bernal (Juan/Angel/Zahara), Fele Martinez (Enrique), Javier Cámara, Lluís Homar e Francisco Boira

Pele que habito.

Direção/roteiro: Pedro Almodóvar. Espanha, 2011. Elenco: Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes, Jan Cornet, Roberto Álamo.

ALGUNS ASPECTOS HISTÓRICOS RELEVANTES NO FILME BOCA DE OURO (1963): ENFOQUES ESTÉTICO E SOCIAL

Álvaro Dyogo Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – alvarodyogo@gmail.com

RESUMO
Neste artigo, pretendemos fazer uma análise sobre alguns elementos contextuais que envolvem o filme **Boca de Ouro** (1963), de Nelson Pereira dos Santos, à luz da obra de Robert C. Allen e Douglas Gomery (1985), na qual os autores descrevem quatro enfoques tradicionais da história do cinema. Esse mergulho nos permitiu questionar o *status* de arte atribuído a um conjunto de obras em detrimento de outras. Observamos, ainda, que a questão da autoria no cinema brasileiro está ligada à tentativa de consolidar uma identidade nacional, e que esta questão, para além da diferenciação em seus processos criativos, colocou em lados opostos os chamados filmes independentes e os filmes de caráter comercial.

PALAVRAS-CHAVE
Cinema. Teatro. Nelson Pereira dos Santos. Nelson Rodrigues. Autoria.

ABSTRACT
*In this paper, we intend to make an analysis of some contextual elements surrounding the movie **Boca de Ouro** (1963), by Nelson Pereira dos Santos, in the light of the work of Robert C. Allen and Douglas Gomery (1985), in which the authors describe four traditional approaches of the film history. This dip allowed us to question the art status assigned to a group of works over others. We also observed that the question of authorship in Brazilian cinema is linked to an attempt to consolidate a national identity, and this issue, in addition to differentiation in their creative processes, placed on opposite sides the so-called independent films and the "commercial films".*

KEYWORDS
Cinema. Theatre. Nelson Pereira dos Santos. Nelson Rodrigues. Autorship.

1. Olhares para uma análise cinematográfica de viés histórico

Refletir sobre um filme e, particularmente, sobre o contexto no qual ele se insere, requer, inicialmente, selecionar quais aspectos desse contexto são essenciais para a análise que se pretende realizar. Isso porque há diversos fatores que se ligam à produção de um longa-metragem, que vão desde a época em que as imagens são capturadas aos impactos gerados pela exibição, passando pelos processos criativos, pela tecnologia disponível, pela ideologia política dominante e seus possíveis impactos, pelos recursos financeiros, pelas opções e correntes estéticas, etc.

O primeiro enfoque tratado por Allen e Gomery (1985) é a história estética do cinema. Neste viés, os autores trazem reflexões acerca da tradição das grandes obras, sobre o *status* de arte de determinados filmes em detrimento de outros, discutem a respeito da teoria do autor no cinema e da semiologia e sua tentativa de compreender o modo com que se alcança o significado em diversas formas de representação audiovisual.

A tecnologia é o segundo enfoque tradicional da história do cinema tratado pelos autores. A partir deste ponto de vista, Allen e Gomery (1985) destacam a teoria do grande homem, inventor que converte ideias em aparatos, e a "determinação tecnológica" (1985: 148, tradução nossa), que impulsiona as transformações necessárias à evolução das possibilidades tecnológicas no cinema.

Entrelaçadas às questões da evolução tecnológica, as forças econômicas são o terceiro enfoque da história do cinema sobre o qual Allen e Gomery (1985) se debruçam, refletindo acerca de questões relativas à produção, distribuição e exibição, tentando entender de que forma o mundo do cinema funciona como instituição econômica e de negócios e explorando a crítica marxista ao modelo capitalista hollywoodiano. Ao levar em consideração a compreensão das variáveis econômicas, a análise da indústria cinematográfica proposta pelos autores possui critérios para além dos rendimentos obtidos, englobando também a estrutura e a conduta do mercado.

Por fim, Allen e Gomery (1985) apresentam a história social do cinema, que procura se dedicar sobre a produção cinematográfica, a recepção dos espectadores e os impactos dos filmes em seu público, destacando as questões propostas por Ian Jarvie para uma sociologia do cinema:

> 1. Quem faz os filmes e por quê?
> 2. Quem vê os filmes, como e por quê?
> 3. O que se vê, como e por quê?
> 4. Como se avaliam os filmes, quem o faz e por quê? (ALLEN; GOMERY, 1985: 200, tradução nossa).

Expostos os aspectos que Allen e Gomery (1985) apontam como possíveis enfoques para a reflexão acerca de uma produção cinematográfica, selecionamos, neste artigo, debruçarmo-nos principalmente sobre os elementos da **história**

estética e da **história social** do cinema na obra **Boca de Ouro** (1963), de Nelson Pereira dos Santos, por englobarem questões que em mais dialogam com o estudo que pretendemos fazer.

2. Enfoque estético

Allen e Gomery (1985) destacam a história estética do cinema como a forma predominante de documentação da história do cinema desde que começaram os estudos formais nos Estados Unidos e na Europa. Há, no entanto, uma crítica a este modelo, que procura determinar a formação de cânones através da seleção das grandes obras – aquelas que merecem ser objeto de estudo – baseada em determinado paradigma cinematográfico que se pretende modelo a ser seguido.

Os autores apontam que muitos historiadores consideram a história estética do cinema como a identificação e avaliação das grandes obras cinematográficas do passado. No caso brasileiro, essa discussão passa, em alguma medida, pela tentativa de consolidar um estilo nacional, vez que as primeiras décadas do desenvolvimento do cinema no país são marcadas por experiências pontuais, que não raramente são descontinuadas em razão dos recursos e do funcionamento do mercado, e também pela produção em diversas regiões que apresentam especificidades em seu fazer audiovisual.

Nelson Pereira dos Santos é tido como um dos precursores do movimento que viria a ser conhecido como Cinema Novo, e que teria Glauber Rocha como um de seus principais expoentes. Rocha (2003: 130), aliás, afirma que o termo “Cinema Novo” foi cunhado, inicialmente, pela crítica, que queria justamente enquadrar os autores em uma escola com paradigmas próprios e categorizáveis.

É quando o Cinema Novo se reconhece enquanto movimento que passa a ter alguma identidade na busca por “combater o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico” (ROCHA, 2003: 132). Para tanto, os cineastas cinemanovistas foram influenciados pelas vanguardas europeias, especialmente pela ideia realista proposta pelo cinema italiano e pelo cinema de autor defendido pela *nouvelle vague* francesa.

Em sua **revisão crítica do cinema brasileiro**, Glauber Rocha (2003) estabelece uma reflexão sobre como a chamada teoria do autor se aplicaria ao

modelo brasileiro de fazer cinema. O método do autor seria a “tentativa de situar o cinema brasileiro como expressão cultural” (ROCHA, 2003: 36). O autor considerava haver uma antítese entre o dito cinema comercial, que visava à construção de uma indústria lucrativa, e o “cinema de autor”, independente, contrário às leis e imposições de mercado.

Mas quem define quais são os legítimos autores da chamada sétima arte? Sob quais critérios? Novamente, a crítica é quem opera na construção dessas figuras, supostos modelos a serem seguidos na construção de um estilo cinematográfico nacional. Se acreditarmos que “o autor que está de acordo com a grande maioria do público, tem determinada função social, não é, porém, um intelectual necessário” (UM AUTOR..., 1968: 224), há um patamar de qualidade no trabalho dos cineastas a ser considerado. Somente são “necessários” os cineastas que se distanciam do cinema de massa, que atinge a um grande público. Os demais, talvez, possam ser excluídos da história (estética) do cinema.

Dentro dessa discussão, **Boca de Ouro** (1963) traz a união de um dos principais autores do Cinema Novo em uma experiência que não se enquadra no movimento – na qual Nelson Pereira dos Santos assina a direção e o roteiro de um filme baseado em um espetáculo teatral – à obra de um dramaturgo que “revolucionou o teatro no Brasil com suas experimentações cênicas e estilo inconfundível” (PEREIRA, 2009: 63), sendo considerado o pai do teatro moderno brasileiro.

Como um cineasta que se destaca pelas experiências de produção ditas autorais se comporta, em seu processo criativo, ao se deparar com uma narrativa teatral multifacetada, marcante nas peças de Nelson Rodrigues e fundamental em **Boca de Ouro**? Quais foram as marcas deixadas por Nelson Pereira dos Santos ao levar à tela uma narrativa teatral com tantos desdobramentos? Como essa experiência foi enxergada?

Para a revista **Opinião**, em seu artigo **Um novo Cinema Novo** (1975: 234), **Boca de Ouro** (1963) está entre os filmes realizados por Nelson Pereira dos Santos por encomenda, no qual ele não assume posição de autor. Marques (2013: 97), na contramão, afirma que o cineasta, na obra em questão, “faz uma interpretação de peça investida de elementos do seu próprio projeto ideológico e estético de cinema de autor”. Xavier (2003) diz que a leitura do espetáculo teatral feita por Nelson

Pereira tem caráter realista, enquanto Glauber Rocha (2003: 47) irá afirmar que o realismo crítico é a característica que "começa a definir um estilo do cinema brasileiro".

Algumas das chamadas "grandes obras", na filmografia de Nelson Pereira dos Santos, apresentam a realidade brasileira de forma crítica através de personagens típicos do imaginário carioca, como em **Rio, 40 graus** (1955) e em **Rio, Zona Norte** (1957), que apresentam moradores da favela, sambistas etc., universo também muito presente nas obras de Nelson Rodrigues.

Glauber Rocha (2003) aponta **Rio, 40 graus** (1955) como uma resposta à crise pela qual passava a indústria cinematográfica – e, especificamente, paulista – no início dos anos 1950, e como o primeiro filme brasileiro realmente engajado, no qual o autor mostrava o povo ao povo de forma crítica. Para o autor, Nelson Pereira dos Santos é, neste momento, a "principal personalidade revolucionária do cinema brasileiro" (ROCHA, 2003: 99).

> **Rio quarenta graus** afirmava que o cineasta devia se voltar para uma compreensão sociológica e política da sociedade brasileira (...). Contém os germes do Cinema Novo, que se afirmaria alguns anos mais tarde e de que **Vidas secas** (...) seria um dos melhores momentos (O NOVO..., 1975: 233).

Ismail Xavier (2003) considera que é possível enxergar, em **Boca de Ouro** (1963), elementos estéticos da obra de Nelson Pereira dos Santos e o início das relações entre o Cinema Novo e Nelson Rodrigues, apontando o filme como o primeiro de maior expressão dentre as adaptações da obra do dramaturgo. Xavier (2003: 174) afirma que, pelo seu estilo, a leitura de Nelson Pereira utiliza um efeito de descontração na *mise-en-scène* que já estava presente em seus filmes anteriores e que o Cinema Novo teria feito avançar.

> As inúmeras apresentações de peças do autor [Nelson Rodrigues] incluem um espetáculo como o **Boca de Ouro** do Teatro Oficina, de 1999, em que se exacerba a dimensão mítica da peça, numa encenação que se emoldura como uma liturgia, de modo a estimular um olhar retrospectivo que, por suas diferenças, repõe o interesse nas soluções encontradas, segundo o clima da época, no filme de Nelson Pereira. Esse produto (...) tem ressonâncias claras em outras experiências da década (XAVIER, 2003: 227-228).

A composição dos tipos populares, em **Boca de Ouro** (1963), se afasta do erotismo feminino característico de outras adaptações para o cinema da obra de

Nelson Rodrigues. Aída Marques (2013) destaca que a personagem-título, um bicheiro do subúrbio carioca, está inserida em um contexto sociocultural específico e é age conforme esse ambiente.

> Despindo a personagem de suas características míticas e pautado pela influência do neorrealismo, Nelson Pereira dos Santos constrói uma personagem ancorada num espaço social real, articulada com relações de classe e de dominação expressas com firmeza. (MARQUES, 2013: 82-83).

Diante de uma obra voltada para o grande público, sobre a qual havia expectativas de mercado conflitantes com as ideias cinemanovistas, Nelson Pereira dos Santos não realizaria, de fato, uma obra que fosse se associar ao movimento de Glauber Rocha e companhia. Talvez por este motivo, **Boca de Ouro** (1963) não seja costumeiramente elencada entre as "grandes obras" do autor. Entretanto, marcas do estilo de Nelson Pereira e do próprio Cinema Novo podem ser enxergadas neste filme, como apontaram alguns dos autores que mencionamos.

O filme dialoga com a perspectiva realista na medida em que apresenta personagens que se aproximam do universo representado com verossimilhança, e o autor consegue, apesar do diálogo com o grande público – que, como vimos, para a crítica, tende a afastar a obra da autoria –, apresentar características de seu estilo próprio na construção fílmica.

3. Enfoque social

Como dissemos anteriormente, o enfoque social da história do cinema proposto por Allen e Gomery (1985) se detém, principalmente, nos detalhes sobre a produção das obras, sua recepção e impacto, com especial atenção às questões levantadas por Ian Jarvie (quem faz, quem vê e como se avaliam os filmes), que procuraremos analisar no filme **Boca de Ouro** (1963), levando em consideração as especificidades da obra e do contexto em que se insere.

Boca de Ouro (1963) é uma obra de Nelson Pereira dos Santos, importante personagem da história do cinema brasileiro, entre outros motivos, por sua atuação contínua, pela vasta contribuição para o desenvolvimento da indústria nacional e por suas obras, muitas vezes consideradas emblemáticas e/ou precursoras de movimentos como o Cinema Novo.

> Nos últimos 25 anos, Nelson esteve presente e atuante em todos os momentos significativos do cinema nacional. Começa sua carreira na época em que se cria em São Paulo a companhia cinematográfica Vera Cruz: com a ajuda das ideias neorrealistas vindas da Itália, ele se posiciona contra a produção dispendiosa, o cinema de estúdio, um cinema que almeja a qualidade internacional (O NOVO..., 1975: 233).

Glauber Rocha vai além: para ele, "o autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos" (ROCHA, 2003: 104). É essa figura que, segundo artigo da revista **Opinião** intitulado **O novo cinema novo** (1975), vai realizar filmes "de encomenda", como **Boca de Ouro** (1963), no qual não assume a posição de autor, porque "o cineasta tem que fazer cinema, pois marginalizar-se da produção não é o melhor meio de interferir no processo de produção" (O NOVO..., 1975: 234). Helena Salem (1987: 155) adiciona que, "incapaz materialmente de armar um projeto seu, em 1962, Nelson aceita o convite de Jece Valadão para realizar, como diretor contratado, **Boca de Ouro**, filme que pela primeira vez leva o teatrólogo Nelson Rodrigues às telas", ao que o cineasta acrescenta:

> Foi uma transação profissional, praticamente o recomeço da vida profissional no cinema. Como eu não podia ser mais produtor, fui ser diretor. E o Nelson Rodrigues é um autor muito curioso, tem certos filões que podem nos enriquecer: ele vislumbra o ser humano bem-definido socialmente, o cara de subúrbio, a professora, o bicheiro. (SANTOS apud SALEM, 1987: 155-156).

Salem (1987), em sua pesquisa, revela, ainda, alguns detalhes da produção do filme. A autora afirma que a obra, que apresenta, sobretudo, cenas de interior, foi rodada quase totalmente nos estúdios de Herbert Richer. Produzido por Jarbas Barbosa e Gilberto Perrone, o filme teria sido entregue a Valadão, também inicialmente produtor, para que fosse concluído por ele, após a direção "profissional" de Nelson Pereira.

"Ele foi para a França, tinha interesses maiores lá, eu terminei conforme orientação dele, em termos de acabamento, sonorização e tal, e depois ele veio e revisou tudo, aprovou, consertou alguma coisa. Ele confiava em mim, evidente". (VALADÃO apud SALEM, 1987: 157). Foi o último trabalho que os realizaram juntos. Jece Valadão e Nelson Pereira dos Santos trilharam caminhos profissionais e artísticos muito distintos após esta parceria, sobre a qual Valadão faz um balanço.

> Só levei vantagem no relacionamento profissional com ele. Aprendi

> tudo, e não tinha nada para lhe ensinar. Socialmente, ele é uma pessoa difícil de conviver, não admite contraposições. É uma pessoa muito autossuficiente, e eu também sou. Daí a gente se chocava muito. Mas soubemos contornar isso, tenho por ele um carinho e respeito enormes. Só agradeço a Deus por tê-lo conhecido. (VALADÃO apud SALEM, 1987: 157).

O crítico de cinema Luciano Ramos, em apresentação prévia inserida na versão de **Boca de Ouro** (1963) da Copacabana Filmes Ltda., reforça que Jece Valadão e Daniel Filho – que convidaram Nelson Pereira dos Santos para a realização do filme, enquanto este se preparava para as filmagens de **Vidas secas** (1963) –, tinham claro interesse na bilheteria, vez que acabavam de conquistar a fama com **Os cafajestes** (1962) e queriam aproveitar dessa fama para um bom retorno comercial do filme. Ainda nesta apresentação, Ramos recorda que,

> naquela época, a obra de Nelson Rodrigues, então rotulado como um escritor reacionário, ainda não tinha conquistado o amplo reconhecimento que hoje tem e, por isso, os críticos e os próprios cineastas do Cinema Novo renegaram **Boca de Ouro**. Mas, fazendo justiça, o público adorou, e o filme foi um grande sucesso de bilheteria, apesar de sua profundidade psicológica e de sua complexidade de estilo. Essa história prova que público e qualidade artística não são incompatíveis no cinema. (BOCA DE OURO).

Helena Salem (1987) ratifica as palavras do crítico, afirmando que **Boca de Ouro** (1963) talvez tenha sido o primeiro grande sucesso comercial de Nelson Pereira dos Santos. A autora acrescenta, contudo, que ele não chegou a usufruir financeiramente desse sucesso, uma vez que não participou da produção.

Na visão de Salem (1987), entretanto, o prestígio de Nelson Rodrigues como teatrólogo e colunista do jornal **Última Hora** já era visível, e teria, inclusive, contribuído, juntamente com todos os ingredientes presentes no filme e com o fato de Nelson Pereira já ser bastante respeitado como cineasta, para atrair o grande público. No que se refere ao olhar da crítica, Salem volta a concordar com Ramos.

> A crítica, porém, não manifestou nenhum entusiasmo pelo filme. Octávio Bomfim, de **O Globo** (5/2/1963), fez alguns poucos elogios à parte técnica ("a melhor coisa do filme"), qualificou-o de "um esforço elogiável de cinema sério", mas concluiu: "é um filme que não entusiasma e que sofre as consequências do desequilíbrio das interpretações". E Hugo Barcellos, do **Diário de Notícias** (6/2/1963), foi categórico: "Nelson com Nelson não deu certo. E não deu, porque Nelson Pereira dos Santos, fidelíssimo (segundo dizem) ao texto original de Nelson Rodrigues, deixou-se embair pelo artificialismo do autor, o eterno homem da eterna 'banda podre'". Um dos raros que

> apreciou foi Luiz Alberto Sanz, do **Jornal do Comércio** (2/7/1963). Após elogiar algumas interpretações, a direção de NPS e a montagem de Rafael Valverde, afirmou: "**Boca de Ouro** merece uma visão calma e cuidada, onde não caberão os preconceitos com o nascente Cinema Novo. É um filme adulto". (SALEM, 1987: 157-158).

Ramos procura, em sua análise, defender a tese de que, embora renegado pelo movimento cinemanovista, **Boca de Ouro** (1963) possui qualidades estéticas e estilísticas a serem observadas, apesar do interesse comercial dos idealizadores. Ismail Xavier (2003) vai ao encontro do crítico, ao considerar a obra como um marco dentro do tratamento da sexualidade e do corpo pelo cinema nacional. O autor ainda sustenta que "o horizonte de Nelson Pereira foi inserir o drama, com tensões claras diante do sugerido pela peça, na visão já presente em seu neorrealismo, expressa aqui nos arejamentos que introduz com as cenas de rua" (XAVIER, 2003: 175). Geraldo Veloso (1983) ainda atribui, ao filme, o título de melhor adaptação da obra de Nelson Rodrigues para o cinema.

Outros autores não tiveram a mesma visão positiva acerca dessa obra de Nelson Pereira dos Santos. Comentando sobre o cineasta, Paulo Emílio Salles Gomes (1986) reforça a utilização das ideias neorrealistas em **Rio, 40 graus** (1955) e o interesse despertado pelo filme, e afirma que, após alguns filmes "desiguais" – entre os quais, **Boca de Ouro** (1963) –, realizou **Vidas secas** (1963), que seria a próxima obra digna de nota na carreira de Nelson Pereira.

Glauber Rocha (2003) também não considera **Boca de Ouro** (1963) como um exemplo de filme de autor – espécie de "padrão de qualidade" para os cinemanovistas. Sganzerla (2001), por sua vez, ao analisar a própria obra e comparando-a a de outros cineastas, afirma que a personagem Boca de Ouro é "inutilmente boçal", como 80% do cinema brasileiro.

Ao comparar **Boca de Ouro** (1963) com **A falecida** (1965), de Leon Hirszman, Xavier (2003) afirma que este buscou uma totalização característica do Cinema Novo que não foi o horizonte de Nelson Pereira dos Santos, que trabalhou, segundo o autor, a tensão entre sua visão de mundo e a do escritor. O autor ainda destaca que o valor de **Boca de Ouro** (1963) "pode ser mais bem reconhecido hoje, quando temos uma história das adaptações de Nelson Rodrigues e sabemos o parco resultado que tiveram, na maioria dos casos" (XAVIER, 2003: 227).

Podemos notar que **Boca de Ouro** (1963), dado o contexto em que se

apresenta, possui algumas especificidades. É difícil escapar de uma comparação desta obra com outras obras de Nelson Pereira dos Santos classicamente incluídas na filmografia do Cinema Novo, uma vez que a sua realização coincide com as realizações do movimento. Desta comparação, é possível observar em que medida a obra exigiu do diretor algum afastamento estilístico, mas também como ele conseguiu imprimir sua assinatura a uma obra com objetivos comerciais, e como isso foi enxergado pela crítica e pelos colegas de movimento.

4. Considerações finais

Através de nossas análises, pudemos nos debruçar sobre um dos filmes de Nelson Pereira dos Santos que não é comumente destacado entre suas obras de maior importância – não é uma das "grandes obras" do diretor. Esse mergulho nos permitiu questionar o *status* de arte atribuído a um conjunto de obras do período – em geral as do movimento cinemanovista – em detrimento de outras.

A própria ideia de que há obras cinematográficas mais ou menos importantes foi questionada diante da subjetividade de definir critérios para esta classificação. Além disso, elementos do processo criativo que marcam as "grandes obras" se fazem presentes em filmes como **Boca de Ouro** (1963), ainda que não sejam tão explícitas quanto em outras obras "independentes", com suposta maior liberdade criativa.

Compreendemos que a questão da autoria, no Brasil, está ligada à tentativa de consolidar uma identidade do cinema nacional, e que esta questão colocou em lados opostos os chamados filmes independentes e os filmes de caráter comercial. De todo modo, é possível e preciso questionar de que maneira se dá, de fato, a reflexão no cinema, a quem ela é capaz de atingir, quais são os caminhos possíveis para a continuidade da prática cinematográfica e de que forma esses caminhos dialogam.

REFERÊNCIAS

A FALECIDA. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Meta Produções Cinematográficas Ltda., 1965. (85 min.), son. P&B.

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. Enfoques tradicionales de la historia del cine. In: _____. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, S.A.; Buenos Aires: Editorial Paidós, 1985: 95-241.

BOCA DE OURO. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes Ltda., 1963. (103 min.), son. P&B.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. In: _____. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986: 35-79.

MARQUES, Aída. *O cinema de Nelson Rodrigues*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

O NOVO cinema novo. Opinião, 14 fev. 1975. In: BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro*: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009: 233-237.

OS CAFAJESTES. Direção de Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Magnus Filmes Ltda.; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1962. (93 min.), son. P&B.

PEREIRA, Álvaro Dyogo. *O jornalista em Nelson Rodrigues*. 2009. (Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.

RIO, 40 GRAUS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955. (90 min.), son. P&B.

RIO, ZONA NORTE. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Nelson Pereira dos Santos, 1957. (82 min.), son. P&B.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos*: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SGANZERLA, Rogério. Cinema Fora da Lei. *Contracampo*: Revista de Cinema. [s.l], n. 27, [2001]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/frames.htm>. Acesso em: 10/12/2014.

UM AUTOR do cinema brasileiro se identifica com seu público, ou vamos todos à praia. aParte, mar. 1968. In: BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro*: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009: 223-232.

VELOSO, Geraldo. Por uma arqueologia do "outro" cinema. 1983. In: *Contracampo*: Revista de Cinema. [s.l], n. 92, [s.d.]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/92/artoutrocinema.htm>. Acesso em: 10/12/2014.

VIDAS SECAS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1963. (103 min.), son. P&B.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Álvaro Dyogo Pereira

Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (UFJF/2009), especialista em Comunicação e Arte do Ator (UFJF/2012) e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF), na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual. Atualmente é assistente de avaliação do Centro de Políticas

Públicas e Avaliação da Educação (CAEd/UFJF) e professor tutor a distância do curso de em Pedagogia (UFJF).

DISCORRER, CORRER PARA VÁRIOS LADOS: QUESTÕES DE DRAMATURGIA EM *O LAMENTO DA IMPERATRIZ*, DE PINA BAUSCH

Bruno Reis

Mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes na UFF - breislima@gmail.com

RESUMO

Este artigo pretende fazer uma reflexão sobre o filme O Lamento da Imperatriz, de Pina Bausch, a partir do entendimento expandido da palavra dramaturgia. Para isso, utilizaremos a descrição poética de fragmentos da obra para nos aproximar da estrutura dramaturgia do filme, justaposição de fragmentos de ações dançadas, como é recorrente na dança-teatro. Utilizaremos a genealogia da função do dramaturgista como proposta por Fátima Saadi para problematizar o sentido do filme como agenciado a partir do e *no* corpo dos performers/bailarinos. Além disso, iremos refletir sobre a relação do regime estético das artes, conforme a proposição do filósofo Jacques Ranciére e o conceito de teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehman, tensionando seus paradigmas com a dramaturgia do filme de Bausch.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia. Dança-teatro. Pina Bausch. Teatro Pós-dramático.

ABSTRACT

This article intends to reflect upon Pina Bausch's Die Klage der Kaiserin through the expanded concept of dramaturgy. Poetic descriptions of fragments from the film will be used to get closer to the film's dramaturgy structure, also is characterized by juxtaposition of fragments of dance actions, how it is current in tantztheater, but here, potentize by the cinematographic features. We will use the genealogy of the dramaturgista function made by Fátima Saadi to problematize the film's meaning, understanding that its sense emerges from and in the body of the performers. Besides that, we will also reflect upon the relation of Rancière's Aestethic Regime of Art and the concept of post-dramatic theater from Hans-Thies Lehman, tensioning this paradigms with the dramaturgy of Bausch's film.

KEY WORDS

Dramaturgy. Tanztheater. Pina Basuch. Post-Dramatic Theater.

Uma mulher adentra o plano com uma máquina de vento. Uma música alegre espana o ambiente. As folhas voam.

Moças de preto passeiam com cachorros.

A máquina de vento continua a soprar.

Uma mulher muito magra, vestida de coelhinha da playboy, caminha com dificuldade no topo de uma colina. Larga os sapatos no chão. Os seios estão meio de fora, exaustos. Faz voltas, subindo e descendo a paisagem. Fico em dúvida se a música é triste, ou alegre, ou até mesmo cômica. As orelhas da coelhinha são bem grandes.

Cada parágrafo acima[1] corresponde a um dos quatro primeiros planos de *O Lamento da Imperatriz*, de Pina Bausch. Apesar de ser comum um começo de filme encadear sequências diferentes de personagens que em algum momento irão se encontrar, o que vai se efetivar durante toda a duração dessa obra será a fragmentação e a descontinuidade de ações e personagens que nunca ou raramente se encontram. Não há trama, mas sim uma profusão de acontecimentos.

Em cada sequência, bailarinos executam ações cotidianas ou pequenas performances, sempre descontextualizadas e sem motivo explícito, para logo em seguida serem substituídos na montagem por novos bailarinos e novas ações no plano seguinte. Existe alguma coisa que atravessa o espectador, a qual vou chamar de sentido da obra, mas ele não se organiza em uma narrativa linear ou não usa texto e diálogos para garantir uma inteligibilidade igualmente linear. Essa alguma coisa que atravessa o espectador – a obra mesmo o atravessa, talvez – tem a ver com o agenciamento do sentido produzido pela obra, o que nas artes cênicas contemporâneas tem sido chamado de dramaturgia. Apesar de, no senso comum, a palavra ainda ser associada ao texto encenado, o termo tem sido utilizado também para se referir a organização do sentido cênico que emerge da e *na* encenação.

Podemos falar hoje de uma dramaturgia expandida. Segundo a teatróloga carioca Fátima Saadi, o surgimento dessa compreensão da dramaturgia como um fenômeno não apenas textual, mas concernente à encenação, remonta ao século XVIII, com a criação da função do dramaturgista na nascente companhia do Teatro Nacional de Hamburgo.

A palavra dramaturgista, afirma, vem do alemão *dramaturg*, que quer dizer “poeta da cena”. Em 1767, o escritor e crítico teatral G. E. Lessing é convidado para ser o dramaturgo da companhia, ou seja, escrever os textos a serem encenados.

[1] Os trechos descritivos encontram-se justificados, sem recuo, para diferenciar do corpo do texto. Como não se trata de uma citação, me dei a liberdade de fugir das normas da ABNT nesse caso específico, de forma a propor um diálogo com o caráter fragmentário de O Lamento da Imperatriz.

Portando enorme influência, na época, o artista recusou o cargo, mas acabou sendo convencido a aceitar uma outra função, a de escolher os textos para serem encenados e virar uma espécie de conselheiro do grupo.

Ajudar na escolha de repertório, além de ser responsável por fazer uma espécie de relatório das apresentações do grupo seriam as funções atribuídas a Lessing nesse acordo com a companhia de teatro de Hamburgo. Esse registro, porém, não ficou restrito apenas à fidelidade com que era declamado e interpretado o texto, preocupação principal até então, mas atentava à performance dos atores, além de tudo que compunha a cena, como as escolhas de luz, música, figurinos e cenários.

O contexto político da época ajuda a entender as razões do investimento: criar uma estética teatral própria era parte do projeto de formação de uma identidade alemã, país ainda não unificado, composto por reinos independentes e que encontrava-se dentro de um processo complexo de tornar-se uma nação. A grande influência do estilo teatral francês era claramente um percalço na formação dessa identidade, e o teatro foi encarado como uma importante ferramenta de, digamos, política cultural.

As anotações de Lessing, reunidas como 104 crônicas conhecidas como *Dramaturgia de Hamburgo*, dão conta da dificuldade do diálogo com os outros artistas e o entendimento do que viria a ser a sua função, com frequentes brigas de ego causadas por suas observações. Aos poucos, o primeiro dramaturgista acabou abandonando a crítica sobre os atores, passando a se concentrar somente na análise dos textos escolhidos para as montagens.

A dificuldade de pensar de maneira acurada sobre a encenação, antes do conceito ser formulado, talvez tenha impedido a compreensão de seus colaboradores de criação.

Até o século XVIII, os cânones da literatura regiam também a pintura e a escultura, sendo a anedota ou algum tipo de narrativa o ponto de partida da criação. Isso versava também sobre o teatro, para o qual o texto deveria ser a base ao redor da qual todos os outros elementos orbitavam.

Como sintetiza Saadi:

> A importância da Dramaturgia de Hamburgo está diretamente vinculada a um fato fundamental da história do teatro: a elaboração do conceito de encenação no fim do século XIX. A partir desse salto qualitativo, o teatro passou a ser compreendido em sua especificidade e formulado como uma questão, que se renova a cada espetáculo, é propriamente a operação que denominamos encenação: o pensamento, por meios cênicos, a respeito do sentido do teatro. (SAADI, 2010, p. 6-7)

No filme de Pina Bausch, assim como em todo seu trabalho de dança-teatro, o sentido não remete à um texto pré-existente, mas emerge a partir da composição dos movimentos e do corpo de seus performers.

Lendo as entrevistas com duas bailarinas da companhia de Bausch, Ruth Amarante e Regina Advento, contidas no livro *Pina Bausch e o Wuppertal Dança Teatro – Repetição e Transformação*, de Ciane Fernandes, me surpreendi com seu relato do processo de montagem das peças das quais participaram. Pina pedia que seus bailarinos propusessem movimentos, desenhos ou pequenos textos a partir de uma pergunta ou questão(um medo da infância, a sensação de liberdade), selecionava segmentos que gostava de cada proposição e ia testando o que poderia justapor a cada um deles. Acrescentava a sequência de um bailarino a de outro, esperando ver o que acontecia quando as coisas se aproximavam e se sucediam; que tipos de sentido apareciam ou emanavam dessas junções, para só depois decidir como estruturar o trabalho.

Trata-se claramente de um processo de escuta da obra em processo, de deixar falar, dar acesso aos afetos que pedem passagem, como afirma Suely Rolnik[2] sobre a cartografia, metodologia de pesquisa que parece bem próxima à maneira de compor de Bausch.

Em *O Lamento da Imperatriz* esse procedimento parece se repetir, com ações ou cenas curtas encadeadas sem uma lógica causal, mas uma espécie de colagem fragmentária.

[2] Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo, Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

Uma mulher sentada, com os seios de fora e uma venda na cabeça. O som de um elefante.

Um rapaz anda com um guarda-roupa apoiado nas costas em uma colina bem verde. Parece ter dificuldade, o armário é bem maior do que ele. Além do som de elefante, um canto esquisito, talvez africano. PS: É perigoso dizer africano só porque é esquisito.

O rapaz do vestido dá mais uma volta na sala. Ele veste uma camiseta e o vestido está com o zíper aberto, meio caído.

O homem do guarda-roupa se apoia no objeto. Ele talvez tenha caído. Firma bem os pés no chão e tenta levantar o guarda-roupa com toda a força do corpo. Parece um sapo. Barulho de elefante.

A mulher de top less.

O rapaz continua tentando erguer o guarda-roupa. Tenta ergue-lo mais uma vez, na posição do sapo. O guarda-roupa cai de lado. Ele se levanta e encosta o braço no móvel, desistindo com alguma graça.

Recupero uma pequena sequência do filme. É um fragmento feito de vários fragmentos. Cada plano é prenhe de um sentido que não será plenamente revelado, mas escorrerá para o próximo plano, e modificará o sentido desse próximo, também prenhe de sentido. Não sabemos de onde vem o homem com o guarda-roupas, qual sua motivação, para onde leva o objeto com tanto esforço e aparente falta de propósito. Não é possível dizer que há, de fato, um propósito outro, além de levar o armário de um lado a outro. Que lado? Não há final, ou ponto de chegada. O homem para porque cansou-se, está exausto. O que vemos é teatro ou dança? Teatro-dança, movimento do sentido(GIL, 2001), representação esboroada pelo corpo que não aguenta mais.

Não sabemos se o homem do guarda-roupa irá continuar, mas como não abandona o objeto, mas recosta-se a ele, podemos supor que sim. Assim como acontece com esse performer, vez em quando uma cena ou personagem retorna, encadeado na montagem com outras sequências. Isso faz com que seja possível acreditar que acompanhamos apenas um pequeno fragmento de uma ação maior, que continua para além do plano.

A pesquisadora teatral Solange Caldeira chama esse procedimento de “elipse de inversão”.

> Se a elipse é uma técnica comum da linguagem narrativa, pois elimina o óbvio ou o dispensável do discurso, em Bausch há a elipse que elimina o principal! Muitas vezes o que vemos é o vestígio, a sobra da ação de um personagem, que age sem sair do lugar, eliminando a passagem de tempo, e assim também ocorre com as referências a objetos e idéias, como a figura da 'coelhinha' Playboy, que volta e meia aparece, impondo re-conexões textuais (CALDEIRA, p. 18, 2007)

Procedimento de composição das ações simultâneas são recorrentes nos espetáculos da companhia de Wuppertal, mas em *O Lamento* Bausch os reelabora através da decupagem, dos cortes e da edição. O cinema, se pensado como arte da duração da luz em movimento, pode aqui dialogar de maneira pungente com a dança, movimento no espaço-tempo. Mais do que a decupagem, talvez o mover na dramaturgia do filme se dê através da montagem, do movimento do sentido proporcionado pela aproximação e distanciamento entre os planos segundo uma lógica sensível, de temperaturas dramatúrgicas, digamos assim. Não por acaso, as estações se sucedem durante a duração da película. Primeiro o outono das folhas que são levantadas pela máquina de vento, depois o inverno, depois o verão ou a primavera, não tão discerníveis imageticamente em *O Lamento*.

Caldeira chama atenção também para a maneira como o filme lida com esses fragmentos e a interrupção, sobre como a obra

> a todo instante esconde ou desloca seus objetos para o espaço da transição entre a memória e o visível. Nesse espaço criado com citações visuais e verbais o espectador está comprometido no jogo de uma alegoria transcendente, ou vertical, ou seja, como nada é evidente na tela, a participação dele é fundamental na costura dos vestígios e dos retalhos de “história” (CALDEIRA, p. 18, 2007)

Munido das memórias das cenas que se prolongam umas sobre as outras sem uma ligação de causa e efeito, a tessitura do sentido final só poderá ser feita pelo fruidor.

Da dramaturgia e do dramaturgismo

No Brasil, o entendimento da palavra dramaturgia em campo expandido para além do texto teatral, mas como questão de encenação, começa a aparecer, segundo Saadi, a partir dos anos 80, com a inserção da figura do dramaturgista,

inicialmente dentro de grupos teatrais, mas que acaba se expandindo e migrando na década posterior para a cena da dança contemporânea.

O termo dramaturgista foi proposto por Saadi(2013) para diferenciar essa função daquela do dramaturgo, o que escreve o texto das peças de teatro. O que talvez explique o surgimento dessa diferenciação é a constante busca a respeito do que constitui na contemporaneidade o sentido das artes cênicas e performativas. Se na dança e no teatro não há mais necessariamente texto preexistente a ser encenado que doe o sentido à obra e se, especificamente na dança, há uma noção cada vez maior de uma dança ampliada que não se restringe ao que se convencionou como “passos de dança”, como organizar um trabalho? Uma das possíveis respostas, talvez a resposta de muitos trabalhos de dança contemporânea, teatro e de performance é que o que organiza o trabalho é o corpo, como é o caso do filme de Pina Bausch.

Walter Benjamin, em seu ensaio *O Narrador*, afirma que depois das duas grandes-guerras a palavra lógica e linear, no seu modo de organizar o sentido como era hegemônico até então, passa a ter muita dificuldade de dar conta da experiência do horror. Aqueles que voltavam dessa experiência retornavam mudos, sem ter nada o que dizer. O mundo tem se modificado de maneira vertiginosa, no último século tivemos o crescimento veloz das cidades, das revoluções tecnológicas, da comunicação de massa, com seu uso intensivo do melodrama em suas narrativas, enfim, um século de mudanças fundamentais e que perfuraram a produção artística como um todo de maneira intensiva.

A arte talvez não apenas reaja a tudo isso, mas proponha e forme junto essa nova realidade social. Se a arte é atravessada e atravessa tantas mudanças, a figura do dramaturgista e o pensamento sobre dramaturgia ajudam a pensar e complexificar esses acontecimentos. Desde as vanguardas modernas e as constantes rupturas que se seguiram, parece constitui-se uma arte difícil de ser definida e que constantemente desafia inclusive o próprio entendimento do que é arte.

No processo de trabalho de Pina Bausch costumava haver de início, segundo suas bailarinas, alguma ideia mais ou menos difusa de um tema, mas não

um planejamento prévio de um lugar a se chegar, ou uma estrutura prevista de antemão.

Com um trabalho internacionalmente conhecido desde a década de 1970, Pina Bausch assinava sempre suas criações como diretora e coreógrafa, porém seu processo colaborativo de criação com os bailarinos possui semelhanças com a descrição do trabalho do dramaturgista feito por Saadi[2010], uma espécie uma espécie de crítico de processo dentro do próprio processo. Um interlocutor, talvez, capaz de desencavar futuros e potencialidades a partir das cenas em processo. Mais do que ditar as origens, uma espécie de orquestrador ou coordenador dos processos colaborativos e não mais o mestre ou o senhor da criação como origem. Chama atenção, porém, o fato das bailarinas na entrevista à Silveira relatarem a total ausência de domínio da organização da obra, chegando em muitos casos a não saber a música trilha dos espetáculos até o dia da estréia, ou sequer a ordem na qual se apresentariam, precisando recorrer à um papel com instruções na coxia do palco.

Talvez a função do dramaturgista na contemporaneidade tenha haver com um diálogo mais forte com o coletivo de artistas. Bausch nunca deixou de possuir a exclusividade da estrutura do trabalho. Dar *feedback* para o diretor e os outros performers, problematizando escolhas e propor novos rumos para o trabalho são função do dramaturgista, mas é esse também o papel de qualquer ator, bailarino ou performer em um trabalho colaborativo.

O filósofo Jacques Ranciére(2005), fala de uma passagem de um regime representativo, em que haveria um modelo a ser seguido, ou seja, em que a dança, por exemplo, tinha uma identidade e uma maneira correta e única de se constituir, para um novo paradigma, que ele chama de regime estético, em que cada artista e obra de arte tenta inaugurar um sentido para sua linguagem.

Esse abandono do caráter modelar da arte de até então leva à necessidade de constituir, em cada obra, um posicionamento diante da História da Arte. Não há superação, ou ruptura absoluta, porque essas idéias estão calcadas em um pensamento de linearidade e evolução típicos do modernismo e que não interessam mais na arte contemporâneo. O contemporâneo é o intempestivo, aquilo que se volta a sondar os “escuros de sua época”, parafraseando Ranciére, buscando encontrar

no arcaico a sua contemporaneidade e rompendo incisivamente a hierarquia do contínuo da história como sucessão de acontecimentos em que cada presente desautoriza o presente anterior.

O que é arte, dança ou teatro passa a ser uma pergunta feitas pelas obras e não *para* as obras de arte. Todo quadro, por exemplo, passa a ser *uma posição* diante do que pode ser a arte, e não a confirmação do que ela é ou deveria ser.

Nesse sentido, as considerações de Lessing em sua *Dramaturgia de Hamburgo* foram um primeiro movimento no sentido de desfazer essa idéia uma poética normativa anterior à obra, no caso das artes cênicas.

A partir do crescente questionamento da especificidade de cada expressão artística, esse modelo representativo foi e vem perdendo espaço, ou pelo menos seu monopólio. Em seu lugar, ou junto com ele, uma abordagem mais próxima do que cada obra inaugura, tentando entender como ela se articula e se compõe, ou seja, como dispõe seus elementos e quais razões, dentro da obra, justificam isso. Essa articulação é dramaturgia.

> Dramaturgia pode ser referida como a explicitação da construção de um sentido, de uma narrativa conceitual que se manifesta concretamente, isto é, artisticamente, por meio dos diversos elementos que constituem uma dada forma de manifestação artística. (SAADI, 2010, p. 1)

Se pudermos entender a especificidade do teatro como a reunião de elementos das artes do tempo e das artes do espaço, que o ator sintetiza com seu corpo em movimento, é a partir desses elementos que se deve estabelecer uma “narrativa conceitual”. Ou seja, uma composição a partir do espaço e tempo encarnados nos mais diversos elementos teatrais. Essa noção aproxima o teatro da dança e de outras artes constituídas sob a mesma égide do espaço-tempo.

O que se efetua, de fato, a partir das vanguardas modernas e no que depois começa a ser estabelecido como contemporâneo é que a arte se torna uma questão, não mais uma prescrição, sendo necessária uma ampla gama de instâncias para que ela se efetue e se constitua. Daí a pertinência de figuras como a do encenador, do crítico e também do dramaturgista. A definição do objeto artístico começa antes e se estende para depois da obra. Aliás, esse antes e depois vão ser, cada vez mais, entendidos também como obra. Mas isso é outra conversa.

Drama burguês e teatro pós-dramático

A principal característica do teatro pós-dramático, segundo o formulador desse conceito, o alemão Hans-Thies Lehmman, seria a de radicalizar o trabalho de deslocamento dos elementos que constituem o drama burguês.

Este último foi definido por Peter Szondi como uma narrativa teatral em que o conflito encenado é aquele entre o individuo e a sociedade. Esse gênero teatral havia sido constituído a partir do Renascimento, o qual passa a relegar ao homem o papel de sujeito da sua história e responsável completo pelos seus atos. Além disso, o drama burguês obedecia ainda as indicações propostas no pensamento clássico de Aristóteles, que sugeria a retirada de qualquer aspecto épico do que ele chamava de tragédia.

Épico, no caso, seria o tratamento de um conteúdo “de muitas ações como se alguém quisesse dramatizar, por exemplo, a matéria inteira da Ilíada” (SZONDI, 2001, p. 37). O drama, ou a tragédia, para Aristóteles, deveria ser constituído por uma concisão, recomendando que toda a ação se passasse de preferência em um mesmo espaço de tempo e em um mesmo lugar. Assim, o dramaturgo atingiria uma clareza de maneira a conduzir facilmente seu espectador pela experiência teatral, limpando qualquer ruído que pudesse dificultar uma imersão emocional na narrativa.

Desde sempre, porém, as experiências do teatro burguês têm solapado essa prescrição, como no caso de Strindberg ou Georg Büchner, para citar apenas dois exemplos. Talvez ciente disso, Lehmann enfatiza que o pós-dramático não é uma tentativa de superar o drama, nem uma fórmula prescritiva para os espetáculos a serem feitos a partir de agora. Apesar disso, posiciona-se de uma maneira um tanto radical ao dizer que o teatro do sentido e da síntese desapareceu. Parece-me uma perspectiva ainda presa à noção de superação inerente ao projeto da modernidade, como se a história tivesse um fim em si mesma, um movimento em uma única e apaziguada direção.

O teatro pós-dramático para Lehmman é uma tentativa de tornar o palco o lugar em que se funda o sentido da encenação, em vez de um lugar de transcendência para outro plano onde habitaria o sentido, seja ele o do texto ou da significação.

Um professor grita com o aluno de ballet. Volta a instruí-lo. Grita de novo. O bailarino fica calado. Parece bem cansado de tanto repetir os exercícios e escutar as repreensões.

Um casal, formado por um homem desconhecido e uma personagem que já havia aparecido antes, discute. Ela se levanta e gesticula, enquanto altera seu tom de voz.

O bailarino e o professor agora estão em outro ambiente, talvez um bar ou um salão de baile. Tem roupas cotidianas e dançam. O professor é bem mais alto que o aluno. Ele enrosca a perna esquerda no aluno, que segura a mão direita do professor como numa dança de salão, mas com a outra mão segura a perna do professor. Eles riem e dançam. Uma música americana toca.

Uma mulher corre na rua, gritando ou gemendo – qual a diferença?

O casal continua dançando. Agora não são mais professor e aluno.

A mulher continua correndo. O casal dança.

> o novo teatro só se poderia falar de um discurso dos criadores teatrais se se compreendesse 'dis-currere' literalmente, como correr para vários lados. Parece, antes, que justamente a perda da instância original de um discurso, em conjunção com a pluralização das instâncias de emissão sobre o palco, conduz a um novo modo de percepção. (LEHMMAN, 2007, p. 50)

Correr para vários lados significa não instaurar um sentido único, mas possibilitar outro tipo de construção que possa agenciar vários sentidos simultâneos e não-hierárquicos. É dar atenção absoluta ao que acontece em cena enquanto materialidade e não transposição de um sentido anterior ao acontecimento cênico. Na sequência acima do filme de Bausch que acabamos de descrever, não apenas a moça corre sem sabermos em qual direção, mas o próprio filme, através da montagem paralela, parece justapor duas direções ou dois sentidos quase opostos.

Primeiro o desencontro entre professor e aluno cindidos pela hierarquia e disciplina do balé, depois pelo seu reencontro no salão do bar, onde dançam de maneira não-normatizada. Entremeado a essa mudança, um casal heterossexual discute e uma mulher corre desesperada. Duas imagens de desencontro. O casal professor-aluno conseguem estabelecer uma nova relação em outra cena, mas a moça continua correndo, aparentemente desesperada.

Em *O Lamento da Imperatriz* os afetos tristes e as emoções primárias proliferam. Alguns bailarinos choram, outros têm uma exaustão física que poderia se relacionar com uma exaustão emocional. Mas não existe conflito, no sentido do

drama burguês. A abordagem aqui não é psicologizante. Não há tentativa de se desenhar um caráter, é o próprio acontecimento do corpo que toma conta do plano, sendo possível a ligação a expressão de afetos intensos, mas uma ligação sempre instável, mais em conta e risco do espectador do que constituída e enunciada pelo filme. Esse fechamento do sentido nunca consegue se efetuar.

O sentido insiste como o não-nomeado que permeia as coisas, irruptura do real. Em vez de resolução dos conflitos, essa tensão se movimenta no sentido do acúmulo de uma intensidade até que ela seja transformada em outra coisa, não necessariamente apaziguada.

Essa dramaturgia que trabalha com a fragmentação e a elipse não pretende instaurar um enigma cujo sentido é indecifrável, hermético. O sentido não é um labirinto onde apenas o espectador mais sagaz por encontrar a saída (ou a entrada), mas uma meada de fios soltos, dançantes, cuja mão dos espectadores pode manejar, caso tenha generosidade suficiente. Talvez, inclusive, não seja uma torção da língua à toa que o sentido, tido normalmente como significação (a tal chave do mistério, que aqui não é o caso), seja a mesma palavra usada para falar das nossas diversas formas de percepção: olfato, paladar, tato, etc. O sentido da dança, especialmente, tem se tornado um sentido sensível, cada vez mais.

Uma imperatriz que não aguenta mais

Se a dramaturgia no filme é esgarçada, é porque o corpo em questão não é o da identidade, mas o da diferença, do desfazer e refazer-se, mas também do corpo como aquele que não aguenta mais. O corpo tomado naquilo que lhe é mais próprio, seu encontro com a exterioridade e seu quase desfazer-se diante da intensidade de forças pelas quais é atravessado, como enunciado por David Lapoujade (2002).

> o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas: sua afectibilidade. Como o observa Barbara Stiegler, para Nietzsche todo sujeito vivo é primeiramente um sujeito afetado, um corpo que sofre de suas afecções, de seus encontros, da alteridade que o atinge, da multidão de estímulos e excitações que lhe cabe selecionar, evitar, escolher, acolher7. Nessa linha, também Deleuze insiste: um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons e as

> palavras cortantes -um corpo é primeiramente encontro com outros corpos, poder de ser afetado. (PELBART, 2003, p. 2)

Corpo que não aguenta mais a coerção social: aprender a dançar balé, caber no micro-corpete de coelhinha da Playboy, objetificação do corpo da mulher. Corpo transgênero, que excede os limites do binário homem-mulher, recusando também a estabilização em uma categoria médica, patológica: encontram-se no entre, não na tentativa de outra identidade. E há o vaguear, a busca. É estar perdido, mas é também continuar procurando. É determinação de ir de lugar nenhum para lugar algum. Caldeira(2007) identifica nessa ausência de identidades um sintoma do desajuste da contemporaneidade, uma perspectiva um tanto pessimista, pois me parece que no meio de tudo isso Bausch investe também na invenção de novos possíveis, como no casal travestido que ri junto, ou no casal homossexual que dança de um jeito engraçado, fora de qualquer técnica corporal específica.

Depois de seguidos personagens que vagam pela paisagem e de casais que se desencontram, acontece um ou outro encontro improvável. A descrição a seguir de dois fragmentos do filme ajuda a explicitar essa questão.

Uma mulher de vestido verde e bufante. Um homem se deita sobre ela. A mulher o empurra e se levanta para ajeitar seu vestido. Ele tenta beijá-la inúmeras vezes, mas ela sempre o interrompe para ajeitar o vestido que se amassa com o movimento do homem, interrompendo suas carícias incessantemente.

Uma mulher e um homem brincam com um copo cheio de espuma. Sopram, produzindo mais espuma, e riem.

O encontro entre dois personagens – podemos usar o termo personagem ainda para se referir à dança-teatro? – não soluciona uma situação anterior, tirando o caso do professor de balé e seu aluno. Não existe causalidade entre cada segmento e, se é possível distensionar, é quase sempre fora do domínio de cada situação apresentada.

A fabricação de tensão no teatro pós-dramático se distancia daquela do entretenimento, do suspense e se desloca para outras questões, antes periféricas para o fazer dramatúrgico.

> O presente como acontecimento, a semiótica própria dos corpos, gestos e movimentos do intérprete, as estruturas compositivas e formais da linguagem como paisagem sonora, as qualidades plásticas do visual para além da ilustração, o decurso musical e rítmico com seu tempo próprio, etc. (...) em muitos trabalhos teatrais do presente e de modo algum apenas nos casos extremos, esses fatores (a forma) constituem justamente os recursos principais, e não, digamos, meros meios utilizados para ilustrar uma ação carregada de tensão. (LEHMMAN, 2007, p. 54)

Essa vertente abandona a pretensão de síntese, assumindo seu caráter fragmentário e parcial. É como se constitui *O Lamento*, e diversas outras experiências de encenação contemporânea; o ator-bailarino se aproxima do performer, proporcionando uma paisagem interpretativa multiforme. A razão, antes soberana, passa a ser questionada como única fonte do sentido e do princípio de composição da obra. “Realiza-se o sacrifício da síntese para alcançar a densidade dos momentos intensos” (SZONDI, 2007, p. 139).

Um homem careca toca violoncelo dentro do bonde suspenso de Wuppertal.

Uma mulher de vestido vermelho, a mesma que estava no alto da torre, agora caminha sobre o telhado de um prédio, próximo de uma chaminé, enquanto continua usando seu apito. O som do violoncelo não soa como violoncelo, mas à alguma coisa elétrica. Aparentemente é verão, mas parece frio. Não sei como é o verão em Wuppertal.

Uma jovem dirige seu automóvel. Fecha os olhos durante um longo tempo. O reflexo dos trilhos do bonde sobre o automóvel.

O homem no violoncelo. O rapaz com a lama quase seca. Se ajeita na cadeira. Abre os olhos, traga o cigarro. Se levanta e sai. Fim.

REFERÊNCIAS

CALDEIRA, Solange Pimentel. **O Lamento da Imperatriz: Um filme de Pina Bausch**. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais.Julho/Agosto/Setembro de 2007. Vol. 4 Ano IV n° 3. ISSN 1807-6971.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança- teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança.** Lisboa: Relógio d'água, 2001.

LAPOUJADE, David. **O corpo que não aguenta mais.** *Nietzsche e Deleuze - O que pode o corpo*. Org. Daniel Lins e Sylvio Gadelha. Relume Dumará, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático e teatro político**. Depoimento durante Seminário Internacional realizado em setembro de 2003, no Instituo Goethe de São Paulo, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Ciências da ECA/USP.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo/ Editora 34, 2005.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**, Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

SAADI, Fatima. **Dramaturgia / Dramaturgista**. In: NORA, Sigrid (org.). Temas para a dança brasileira; SP: SESC SP, 2010, p. 101-127.

SAADI, Fátima. **Dramaturgias: Estudo sobre a função do dramaturgista.** 2013. Disponível em http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias/

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch.** 2009. Dissertação (Mestrado em Artes)– Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-7Z6FFE/disserta__o_juliana__vers_o_final_para_biblioteca__03_12_09.pdf?sequence=1

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (1880 – 1950)**. Coleção Cinema, teatro e modernidade. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

Bruno Reis

Formado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo na Universidade Federal do Ceará. Trabalha com dança e performance, além de colaborar em projetos cinematográficos como preparador corporal e assistente de direção. Atualmente é mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes, na Universidade Federal Fluminense.

ARTE

MESA 26 - O Artista e a Obra - 2

Marilyn Clara Nunes
O PRINCÍPIO DA OPOSIÇÃO NO TREINAMENTO DO ODIN TEATRET

Phabulo Mendes
A GRANDE BELEZA OU A ECONOMIA DE GESTOS

Rafael Silva Lemos
UM MOVIMENTO, DE DÉCIO PIGNATARI, A PARTITURA DE WILLYS DE CASTRO

Márcia Plana Souza Lopes
PIGNATARI E O CONFLITO COM O EU

Victor Castellano
CORRESPONDÊNCIAS ENTRE MUSICA E IMAGEM NA PRODUÇÃO VISUAL DE SAVÉRIO CASTELLANO

O PRINCÍPIO DA OPOSIÇÃO NO TREINAMENTO DO ODIN TEATRET

Marilyn Clara Nunes
Instituto de Artes da UNESP- marilynclara@gmail.com

RESUMO
A oposição é um princípio estudado pela Antropologia Teatral, partindo de uma análise de sua presença em artes orientais, nos estudos da biomecânica de Meyerhold e na Mímica Moderna de Decroux. No grupo Odin Teatret, cada atriz e ator possui um repertório de exercícios de treinamento, cuja atual pesquisa selecionou aqueles cujo princípio da oposição faz-se presente, fazendo-se uma descrição e análise dos mesmos. Houve a participação nos workshops práticos conduzidos pelas atrizes e atores do grupo, com diário de trabalho, além da utilização de vídeos dos mesmos workshops e estudos bibliográficos, possibilitando apresentar como o princípio funciona em um contexto prático. Através dos exercícios analisados, foi possível evidenciar como o princípio individualizou-se, apresentando uma amplitude de possibilidades em seu trato.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia teatral. Oposição. Treinamento de ator e atriz.

ABSTRACT
The opposition is a principle studied by Theatre Anthropology, starting from an analysis of its presence in Eastern arts, in the Meyerhold's biomechanical studies and in the Decroux's Modern Mime. In Odin Teatret group, each actress and actor has a repertoire of training exercises, in which this current research selected those in which the principle of opposition is present, doing a description and analysis of the same. There was a participation in the practical workshops conducted by the actresses and actors of the group, with work reports, besides the use of videos of the same workshops and bibliographical studies, making it possible to present how the principle works in a practical context. Through the exercises analyzed it became clear how it was been individualized, showing the range of possibilities in its handling.

KEYWORDS
Theatre anthropology. Opposition. Actor and actress trainning.

1. Os princípios

O trabalho da atriz e do ator, desde o século XIX e XX, no ocidente, vem sistematizando-se na busca de destrinchar as suas leis e entender-se o seu funcionamento. Na Rússia, Constantin Stanislavski foi quem primeiro estruturou o trabalho de interpretação e treinamento atoral. O precursor russo foi sucedido no desenvolvimento deste trabalho, entre outros, por Vsevolod Meyerhold, Edward Gordon Craig, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, todos eles diretores que realizaram

na prática, junto a seus atores e atrizes, os estudos sobre os quais teorizaram.

Este último, diretor do Odin Teatret e fundador do ISTA (*International School of Anthropologial Theatre*), estruturou, com colaboradores, a Antropologia Teatral, especificando os elementos cênicos presentes no trabalho de criação dramatúrgica de atores e atrizes. Considera-se a Antropologia Teatral como "estudo do comportamento do ser humano quando se usa a presença física e mental em uma situação cênica organizada de acordo com princípios que são diferentes daqueles usados no cotidiano" (BARBA; SAVARENSE, 1999, p.6, tradução nossa). Entre os princípios e elementos apontados por Barba são: oposição; qualidade de energia; ritmo; *sats*; introversão e extroversão; tridimensionalidade; pontuação; sincronização; equilíbrio; corpo decidido; organicidade; redução e dilatação; supressão, equivalência; coerência incoerente; omissão, concatenação e linearidade. Em Barba, estes elementos foram codificados com base em análises de expressões artísticas de diversas culturas e utilizadas no treinamento atoral de seu grupo, num processo de construção e transmissão destes com caráter contínuo e prático, tornando-o ao longo do tempo individualizado.

2. O princípio da oposição

A oposição é um dos princípios pilares estudados pela Antropologia Teatral, visto que a sua presença reverbera na aparição de outros princípios, como o do equilíbrio, e a tridimensionalidade, termos cunhados de Barba. Também o trabalho neste princípio conecta-se com a assimetria e com a resistência, sendo que esta última é um dos elementos recorrentes na constituição da presença cênica apontados pelas atrizes e atores do Odin Teatret.

O princípio da oposição é aquele que age em dois determinados elementos, contrapondo-os. Segundo Meyerhold (1992), se há o trabalho com a ponta do nariz, o corpo todo trabalha. Portanto se há dois pontos em contraposição, todo o corpo estará empenhado nestas duas forças opostas, sendo puxado e empurrado para direções distintas, realizando o que Eugenio Barba chama de "dança das oposições". Ela foi sistematizada na biomecânica de Meyerhold e na Mímica de Decroux, sendo que o reconhecimento da existência destes princípios pela Antropologia Teatral funda-se nestas sistematizações e na sua utilização em artes

orientais, como o Teatro de Pequim e o Teatro Nô, bem como nas danças balinesas e indianas.

A oposição é percebida no trabalho de Meyerhold pelo *otkaz*. Utilizando a definição de PICON-VALLIN, (2013, p.78)

> O *otkaz* (literalmente "recusa") é a indicação plástica e dinâmica de uma separação entre o movimento imediatamente anterior e a preparação do exercício seguinte, é um ímpeto, uma impulsão, um trampolim, ao mesmo tempo que um sinal ao(s) parceiro(s). No conjunto da atuação, é um momento de curta duração, em sentido contrário, que se opõe ao movimento geral ou à direção desse movimento: recuo antes de ir para frente, impulso da mão que se eleva antes de dar um golpe, flexão antes de se levantar.

Portanto, no *otkaz*, a oposição ocorre de forma sequencial, com um movimento em uma direção, seguido de outro, na direção oposta. Ele pode ser em partes do corpo ou no corpo como um todo em relação a si mesmo. Por exemplo, o movimento do braço para trás será seguido do movimento do braço para frente. Os joelhos flexionam antes de um salto – estiramento. O tronco retrai-se (trás) antes de expandir-se (adiante). Este é o trabalho com as partes do corpo, mas também há a oposição envolvendo todo corpo, como na corrida que é sequenciada pela imobilidade, o chamado *tormoz* (frenagem), cuja definição é o "abrandamento da ação antes de uma explosão suscitada ou não por um obstáculo exterior no trajeto de um fluxo de energia ou de um movimento orientado" (PICON-VALLIN, 2013, p. 78).

Na Mímica Corporal de Decroux, este princípio é indicado pela movimentação simultânea de partes do corpo em direções opostas, gerando tensões causadas pelas oposições musculares. Estas oposições podem ainda ser mais sutis, dependendo da possibilidade de movimentação muscular. Um exemplo é a oposição do membro superior com o inferior do corpo. Este tipo de oposição está mais conectado à musculatura interna e contribui para manter a presença cênica da atriz e do ator em estado de imobilidade.

Sobre isso, SKLAR (2002, p. 131) diz, dando um exemplo prático:

> Paralelamente à luta entre o membro superior e o inferior do corpo, em Mímica Corporal a relação de tensão é mantida entre as partes adjacentes do corpo. Por exemplo, afim de conseguir a posição

> mostrada na Figura 10.1 e 10.2[1], o peito curva-se enquanto a região da cintura da coluna luta para continuar ereta. Isto significa que os músculos empregam um puxar contraditório em direção oposta ao peito. (...) Além da oposição mantida entre as partes do corpo a luta é expressa na Mímica Corporal através da tensão muscular geral. Tensão e relaxamento criam a dinâmica de movimento.

Na Ópera de Pequim, através de seu deslocamento "em oposição" no espaço, os atores caminham avançando para o lado oposto àquele que se quer chegar. Nas danças tradicionais de Bali, as dançarinas e dançarinos criam figuras assimétricas com o corpo, o que resulta numa oposição de posição das partes do corpo. Na dança indiana Odissi, a despeito disso, o corpo feminino é representado pela forma geométrica triangular: coloca-se os braços apoiados na cintura fazendo-se triângulos cujas pontas são os cotovelos. Pende-se a cabeça para um dos lados e cria-se a ponta de um triângulo no pescoço. Apoia-se a planta de um dos pés na panturrilha da outra perna que está ereta e têm-se outro triângulo cuja ponta é o joelho da parte dobrada e assim a assimetria é conseguida pela oposição das partes do corpo que formam a figura.

Barba (2012, p.41) fala sobre a presença da oposição no trabalho de mestres como Katsuko Azuma (dançarina japonesa de Buyo) e I Made Pasek Tempo (da dança balinesa), de Sanjukta Panigrahi (dançarina indiana de Odissi), da família Kita (teatro Nô) e de Sawamura Sojurô (tearo Kabuki) e como elas/eles utilizam do corpo colocando as suas partes em direções contrárias, o que resulta em um trabalho de *resistência*, o que também pode ser chamado de *energia*.

No treinamento das atrizes e atores do Odin Teatret, será possível apreender o modo de cada uma/um de trabalhar sobre este princípio. Os exercícios abaixo foram tirados das sessões do *Odin Tradition*, que é liderada, cada uma, por uma atriz ou ator do grupo. Esta é uma sessão prática em que as atrizes e os atores transmitem os exercícios essenciais dos seus treinos. Entre elas e eles, nos ocuparemos dos exercícios de treinamento que trabalham com o princípio da oposição aplicados em sala por Roberta Carreri, Julia Varley, Iben Rasmussen, e Jan Ferslev.

[1] Imagens de Decroux em sua mímica de Prometeu.

3. Os exercícios

Roberta Carreri

Roberta Carreri abre a sua sessão com o exercício de deslocamento no espaço, cujo princípio é o mesmo dos atores da Ópera de Pequim: começar pelo lado oposto antes de avançar à direção que se quer chegar. É também uma forma de *peripécia* na trajetória entre o ponto de saída e chegada, elemento fundamental para a dramaturgia atoral. O primeiro exercício é sequenciado por um que inclui saltos e mudanças de direção. O terceiro exercício descrito é como dar um grande passo, cujo *equilíbrio* é alterado.

O exercício consiste em uma linha reta formada pelas participantes. Ombro a ombro, elas têm as costas para a parede e as faces voltadas para dentro da sala. A participante deve escolher um ponto na sala para onde dirigir-se. Após a escolha, ela/ele inicia o seu percurso até chegar ao ponto determinado, quando ela para e mantêm a sua posição, até que todas tenham realizado o percurso. Não há uma ordem pré-estabelecida entre as participantes e também deve-se evitar pausas entre as ações. O importante é que o espaço seja preenchido igualmente e que o trajeto não seja direto e sim permeado por curvas e caminhos que se colocam opostos àquele final.

As indicações de Roberta Carreri (2012) são:

> Para vocês conseguirem entrar um a cada vez, olhem para o ponto em frente de si, mas usem a sua vista periférica. Olhe, veja e não faça nada. Apenas tenha a ação de ver os outros. Abra o seu coração, a sua cabeça, o seu ouvido, abra os seus olhos, e faça silêncio dentro de você. Pare de tentar ver. Você não quer ver, você é! E quando eu bater a primeira palma, a primeira pessoa vai adentrar no espaço, e então será a vez da segunda, quando a primeira parar. E ela vai parar de um modo preciso. Mantenham-se concentrados.

Elas realizam os comandos, até que todas encontram-se posicionadas pelo espaço da sala de trabalho, cada uma olhando para uma direção diferente.

II -

Sem interromper o trabalho, Carreri adiciona a este, outros exercícios. O primeiro na sequência é o salto proveniente da posição de agachamento. Ela explica:

> Agora agachem-se. Vocês devem agachar-se de forma que possam saltar, devem estar prontos para qualquer movimento. É como algo que está encolhido e quando eu bater palma, você saltará. Mas primeiro vocês ouvem o som do silêncio. E agora vejam, vejam o espaço. Quando eu bater palma, e você salta olhando em outra direção. (CARRERI, 2012)

Após algumas repetições, Roberta pede para que elas se mantenham em pé, e que continuem a saltar mudando de direção reagindo às palmas. O exercício segue com Roberta orientando-os a correr, na corrida a mudar de direção. À pararem bruscamente. Com suas palavras, temos:

> Corram! Parem! Mantenham o corpo imóvel. Corra! Mude de direção, vá pelo espaço! Quando eu bater palmas, vocês saltam mudando de direção [ela bate palma] Corram! Parem! Quando eu falar corram, vocês têm que correr para uma direção oposta à qual você olha. (CARRERI, 2012)

III -

Em outro momento do treinamento, Roberta faz a demonstração de um exercício que trabalhará em seguida com as participantes, que é o caminhar com grandes passos. Primeiro ela toma uma cadeira sobre a qual deve dar um passo com uma das pernas. Ela realiza as ações enquanto também as descreve oralmente:

> Olhem! Primeira coisa: se eu quero ir adiante, a minha perna dever ir primeiro para trás. Não para frente, mas para trás. Então meu corpo vai para a esquerda e minha perna [a que está vindo de trás, ainda no trajeto do primeiro passo] para a direita e, aqui eu toco o chão ou não, [ela mantém a perna estendida e depois continua] mas aqui eu toco o chão [ela coloca o pé no chão] e então troco o peso dos meus pés. Então é o equilíbrio criado por duas diferentes direções opostas. (CARRERI, 2012)

Julia Varley

Julia Varley dedica-se, no exercício descrito abaixo, a trabalhar sob a *qualidade de energia*, modulando as ações pela indicação dos extremos, como lento, rápido, grande, pequeno, pesado e leve.

I -

O exercício consiste em, após ter-se uma sequência de ações fixadas, repeti-las modificando-as conforme indicações, sem que haja pausas. Julia indica enquanto as participantes fazem:

> E agora você está movendo rochas. Você agora não está no ar, mas no meio de rochas, você precisa de muita resistência para mover-se no meio de rochas. Sinta a pressão das rochas no seu corpo, nos joelhos, mãos, cotovelos, ombros. Você tem que trabalhar muito duramente para mover-se. Agora você está na água. A resistência é diferente. Sinta sem mudar as suas ações, a sua história com seus elementos [ações], mas na água. Agora é o vento que decide as suas ações e não você. O vento é que te dá o impulso para mover-se. O vento move a cabeça, faz a perna ir para frente. (...) Agora você faz tudo muito devagar. É como se você tivesse que viajar a pé ao invés de estar em um avião, e você pudesse tudo lá embaixo, goze desta vista. Descubra coisas que você não sabia ainda sobre a sua partitura. Agora muito rápido [batendo palmas] Rápido, rápido, rápido! Agora, de volta ao normal, encontre os momentos que você pode fazer rápido, devagar. Agora você não é mais humano, você é um gigante, para cada ação, você faz muito maior, um passo te leva ao outro lado da sala. Você tem que ficar o maior possível. (VARLEY, 2012).

Iben Rasmussen

Iben Rasmussen tem desenvolvido, ao grupo de treinamento que fundou e que dirige - chamado Ponte dos Ventos, um exercício que trabalha com oposição no deslocamento da atriz/ator, intitulado de Energia Verde[2]. É visível que a *resistência*

[2] Sobre a origem deste exercício, Iben diz que criou-o sobre o princípio de resistência inspirado por um livro de teatro Nô, em que o mestre tomava seu aluno pela cintura, fazendo-o caminhar lentamente, soltando-o subitamente depois. Trabalhando com seu grupo Ponte do Ventos, colocou-os a trabalhar em pares com uma faixa de pano de cerca de 1 metro de cumprimento. Como a cor da faixa era verde, chamou o exercício de Verde (IN: RIETTI, F. R.; ACQUAVIVA, F (org). Il Ponte dei Venti: un'esperienza di pedagogia teatrale com Iben Nagel Rasmussen. Italia: impres.Indep, 2011.

física é abordada de maneira direta, sendo que esta é resultado de um trabalho de tensão muscular, conseguido através da oposição dos músculos. O segundo exercício descrito trabalha com duas ações antônimas: puxar e empurrar. Neste caso também só pode-se conseguir êxito em realizar estas ações quando tenho uma força contrária compondo as ações.

I -

Em duplas, dispostos um atrás do outro, conectados por uma faixa que está é segurada pela pessoa de trás e que circunda o ventre da pessoa da frente, ambas participantes deslocam-se com passos curtos, pernas levemente flexionadas, buscando não variar a sua altura quando realizam o deslocamento e mantendo o ritmo constante.

Iben Rasmussen mostra a posição das pernas, dos olhos e corrige as participantes. Através das indicações pessoais, entende-se que: o tronco é parte que move o restante do corpo, acompanhado por passos curtos e constantes, sendo que a transposição de peso de um pé para o outro não deve alterar o ritmo do deslocamento; as pernas não devem cruzar uma na frente da outra, mas manterem-se em paralelo; o rosto e outros membros (especialmente superiores) devem estar relaxados, o cóccix encaixado, a coluna vertical ereta, sem projeção ou introjeção.

“Tente colocar o foco em frente de você", diz Rasmussen (2012). Após o exercício com a faixa, Iben pede que todos continuem caminhando individualmente e sem a faixa, mantendo no corpo o efeito da resistência obtida com a faixa.

II -

Ainda em duplas, cada participante toma uma ponta da faixa de pano, puxando-a para si. O exercício contém duas partes: a) cada dupla deve criar três diferentes modos de puxar, fixando-os.

“Você deve encontrar uma posição em que esteja em equilíbrio e então você puxa. Não faça coisas estranhas [ela enrola a faixa pelas pernas], somente três formas de puxar. Vocês já têm as três formas diferentes? ”, pergunta Rasmussen (RASMUSSEN, 2012). “Então tentem repeti-los agora, sem a faixa. Se vocês

perderem o equilíbrio, podem reajustar as pernas, mas eu quero ver a mesma forma de energia".

Após fazer o exercício sem a faixa, Rasmussen introduz a parte b) três formas de empurrar, indicando: "não façam nada estranho. Ações reais!". As duplas de participantes devem encontrar pontos no corpo para empurrar, e, empurrar com partes distintas do corpo. O contato é tirado na fase seguinte, mantendo-se todas as posturas corporais, realizando-se o equivalente à ação com contato, porém agora, mantendo-se distância entre as participantes.

As três formas de puxar e de empurrar são fixadas. Sozinhas, as participantes devem reconstituir as ações de puxar e empurrar criadas, misturando-as numa sequência fixa.

Jan Ferslev

Ferslev trabalha com um exercício similar às faixas puxadas em duplas, no exercício de Iben, porém, o objeto escolhido é o bastão, o que altera as possibilidades de puxar e empurrar no exercício. Estes elementos ocorrem apenas quando impelidos por forças opostas, sem as quais, não havia a necessidade muscular de pressionar para uma ou outra direção. O segundo exercício é dentro de uma estrutura de composição de ações, apresentando o mesmo funcionamento.

I –

Em duplas, as participantes seguram um mesmo bastão, cada uma em uma ponta. Elas devem encontrar três formas de puxar e três formas de empurrar o bastão, exercendo formas opostas sobre o objeto. Isto requer que todo o corpo fique engajado com a ação, o que altera a sua composição. Após fixarem as seis ações, as participantes devem repetir as mesmas posições encontradas no trabalho, porém sem o objeto. A posição das mãos, dedos, coluna, e todos os detalhes do corpo devem ser respeitas. Caso não se lembrem, as participantes podem recorrer ao objeto como forma de atualizar a memória física dos corpos congelados nestas ações.

II –

As participantes caminhas com suas ações pelo espaço. A cada deslocamento do corpo Jan pede para que coloquem mais resistência em um ponto do corpo: cabeça, peito, costas, joelhos. A resistência é utilizada como uma contra vontade. A tensão muscular é fruto da oposição muscular.

Ele demonstra, enquanto fala:

> Você tem que ter uma preparação [ele levanta um braço, movendo-o para trás], que é um sats, e uma ação [o braço vai para frente, na ação de socar], e a finalização da ação [o braço é recolhido e relaxado]. Tente fazer como se fosse uma linha, você anda sem fazer paradas e faz a sua ação sob esta linha". Agora, você se move sentindo esta resistência de empurrar. Há sempre uma perna que empurra o corpo e que muda o corpo para uma direção. Agora tente empurrar com a sua testa. É uma sensação completamente diferente. (FERSLEV, 2012)

Em outro momento, Ferslev (2012) indica: “tente encontrar três diferentes ações, fazendo-as com os passos. Não pare para fazer a ação, continue com os passos, Não perca esta qualidade de puxar, isto quer dizer que temos que trabalhar com esta resistência." Outro exercício conduzido por Ferslev é o puxar e empurrar com bastões, nos quais os participantes manipulam o objeto em duplas, criando duas forças distintas, em suas extremidades.

Conclusão

Sobre os exercícios

As atrizes e atores não utilizam em seu treinamento a palavra *oposição*, nem o explicam para as participantes. Em seu lugar a palavra *resistência* é a grande protagonista das indicações realizadas, seguida por *equilíbrio*. Julia utiliza de recursos imagéticos para trabalhar com o corpo da atriz e do ator, ensinando-o a encontrar a potência das ações nos tamanhos (pequeno/grande), no peso (leve, pesado), que é colocado pelas imagens de vento e rocha. Assim como o *Otkas*, de Meyerhold, a mudança se dá na sucessão, entre uma ação e outra. Porém, no exercício proposto por Varley, há um tempo longo de exploração destas oposições, e elas têm a função, para além dos efeitos de dramaturgia, o de ampliar o campo de possibilidades atorais. A sequência de ações passa por todas as indicações, não

elegendo-se uma forma (o que será realizado posteriormente pela própria participante).

Roberta Carreri, por sua vez, trabalhou no primeiro exercício com o deslocamento no espaço, assim como trabalham os atores da Ópera de Pequim. Esse é o teatro do desperdício, como afirma frequentemente Eugenio Barba, porque, ao invés de fazer o mínimo, ou seja, chegar-se do ponto A ao ponto B pelo menor espaçamento, como ocorre no cotidiano, busca-se ao contrário, encontrar peripécias, que exigem uma recusa da direção que se segue, modulando o trajeto antes de seu término. O segundo exercício aproximou-se mais das ideias de desequilíbrio de Decroux. As musculaturas das partes do corpo moviam-se para diferentes direções, na realização do grande passo, afim manter-se o equilíbrio do corpo.

Rasmussen trabalha com a oposição da musculatura interna do corpo, também como Decroux, no movimentar-se sem deixar que o corpo vá. O corpo age, descolando-se ao mesmo tempo em que coloca a si mesmo um nível de resistência. Este tipo de trabalho é muito direcionado para a formação da presença do ator, porque não implica na ação em si, como acontece no exercício proposto por Varley, antes, age sutilmente na mudança de postura da atriz com seu próprio modo de se colocar em cena. O segundo exercício de Iben, com as faixas sendo puxadas e empurradas é muito similar com a de Jan Ferslev, de puxar e empurrar o bastão. Porém o objeto utilizado Jan, permite fazer as duas ações com o objeto, devido à natureza deste. Já com as faixas o mesmo não se aplica, levando Iben Rasmussen a utilizar apenas o corpo dos atores para realizar a ação de empurrar. Eugenio afirma (2012) que há apenas duas ações para a atriz e o ator: puxar e empurrar, e de fato encontramos estas palavras no vocabulário de exercícios atorais do grupo. Ambas exigem uma tensão muscular causada pela multiplicidade de direções dos músculos. Numa linguagem prática: deve-se mover e conter o movimento ao mesmo tempo.

O segundo exercício de Jan Ferslev coloca o mesmo tipo de oposição – muscular interno- utilizada por Rasmussen, porém dentro das ações das participantes. Então, trabalha-se a construção da presença em conjunto com estas ações. Cada parte do corpo que possui esta resistência consegue estar mais presente e forte, liderando o corpo.

A oposição, de acordo com as utilizações citadas, está no trabalho atoral em diversos níveis. Se pensarmos em tamanhos, podemos começar a esboçar as possiblidades de utilização pelo descolamento do espaço: um caminho mais longo ao invés do direto, iniciado pelo lado contrário àquele que se quer chegar. Depois pela sequência de ações: cada ação é antecedida por sua ação contrária. Pela composição de partes do corpo e sua movimentação simultânea, por conseguinte: um braço para frente-cima, enquanto o outro para trás-abaixo; a cabeça pende-se para a direita, enquanto a perna esquerda aponta a direção oposta. Finalizando pelos músculos internos e/ou sutis: mantêm-se os pés fincados no chão e faz-se o tronco elevar-se.

A oposição: do exercício para a cena

Estas são alguns tipos de oposições no trabalho específico da atriz e do ator. Mas como princípio, ele pode agir em outras camadas, que também afetam o trabalho atoral e/ou são propostas realizadas durante o trabalho da atriz e do ator para um espetáculo. Grotowski, que é uma grande influência de trabalho para o grupo Odin Teatret, tendo visto que ele foi o mestre de Eugenio Barba, diz utilizar a oposição para agir a consciência coletiva através do espetáculo. Grotowski (2010, p.53) diz que “Para isso [consciência coletiva] serve no espetáculo o choque dos opostos, dos aspectos contraditórios, das associações e convenções contraditórias, a dialética da teatralidade, ou - como definiu Kudlinski – ‘a dialética da aderrisão e da apoteose’”. Ainda para o mesmo efeito, ele justifica o seu modo de trabalhar: “daí deriva o atuar com os opostos: expor coisas sublimes de modo bufonesco e, ao contrário, coisas vulgares de modo elevado” (GROTOWSKI, 2010, p.59). Indo este micro para o macro, há o oposto temático de cenas e de partes do espetáculo.

A oposição ainda se faz na constituição de outros elementos, como no ritmo: lendo e rápido. Na qualidade de energia: suave e forte e na constituição da essência alguns elementos, como a introversão e extroversão. É todo um modo de pensar com o corpo-mente e de agir criativamente, possuindo muitos campos de atuação.

Sobre as oposições, Eugenio Barba (2014), diz:

> Você tem uma personagem, tem uma situação, e então, como encontrar os diferentes componentes que são opostos uns dos outros? Nunca, na vida, algo é apenas verde, preto, amarelo,

> vermelho. Nós só podemos existir, a vida só pode se dar, por conta da complementariedade. Complementariedade significa forças opostas, como dia e noite, você não pode ter dia se não tem noite, não pode ter homem sem ter mulher. Não pode ter doce sem ter amargo, não pode ter vida sem ter morte. Tecnicamente, do ponto de vista de um olhar profissional, ter a capacidade de construir esta complementariedade desta forma tem sempre um tipo de equilíbrio em busca de uma complexidade. Complexidade não é algo de onde começar, é onde se chega. Você começa a pensar algo muito muito simples, e então você adiciona à esta simplicidade outra camada, e outra camarada, e outra, e então, paulatinamente o resultado se torna muito denso.

Nos exercícios citados a oposição é trabalha de forma muito simples, como no caminhar, em um passo ou em um deslocar-se no espaço. Depois vão somando-se, ainda enquanto exercícios, outros elementos, que formam as ações concatenadas. Através destes simples trabalhos pode-se criar um algo complexo: com ações cujas partes do corpo possuem uma resistência que impulsiona o corpo a fazer a próxima ação, e esta pode ser grande e depois pequena. Enquanto faz-se estas ações, caminha-se pelo espaço, percorrendo um trajeto com peripécias de deslocamento. Todo deslocamento gera um desequilíbrio, que pode ser potencializado com um grande passo e assim faz-se um trabalho atoral com oposições.

REFERÊNCIAS

BARBA, E. *A canoa de Papel*. 3ª ed. Brasília: Dulcina, 2012.

BARBA, E.; SAVARESE, N. *A Dictionary of Theatre Anthropology: a secret art of the performer*. London and New York: Routledge, 1999.

BARBA, E. *Odin Tradition*. IN: ODIN WEEK 2012. Holstebro, 2012.

_____. IN: ODIN WEEK 2014. Disponível em: http://livestream.com/OdinTeatretLiveStreaming/Odinweek2014>, acesso em 07/06/2015.

CARRERI, Roberta. *Odin* IN: ODIN WEEK 2012. Holstebro, 2012

FERSLEV, Jan. *Odin Tradition*. IN: ODIN WEEK 2012. Holstebro, 2012.

Teatret: Holstebro, Dinamarca, 2012.

GROTOWSKI, J. *A possibilidade do Teatro*. In: O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969, 2010, p. 48-74.

MEYERHOLD, V. Declaración sobre la biomecánica. In: HORMIGÓN, Juan Antonio (org). *Meyerhold: Textos Teóricos*. Madrid: ADEE, 1992.

PICON-VALLIN, B. *A arte do Teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

RASMUSSEN, Iben. IN: ODIN WEEK 2012. Holstebro, 2012.

SKALR, D. *Etienne Decroux's Promethean Mime*. In: Acting (re)considered: A theoretical and practical guide, coord: Zarrilli, F. London e New York: Routledge, 2002

VARLEY, Julia. IN: ODIN WEEK 2012. Holstebro, 2012.

Marilyn Clara Nunes

Mestranda em Artes pelo IA-UNESP e colaboradora do Nordisk Teaterlaboratorium. Desde 2009 vem pesquisando, estudando e treinando junto ao grupo Odin Teatret (suas atrizes, atores e diretor Eugenio Barba) na Dinamarca e no Brasil, tendo um solo "Estrelas" com direção de Julia Varley. Trabalha como atriz, produtora e professora, tendo recebido vários prêmios na área cultural.

A GRANDE BELEZA OU A ECONOMIA DOS GESTOS

Phabulo Mendes
UNESP - phabulomendes@hotmail.com

RESUMO
O presente artigo consiste na análise de um quadro do pintor renascentista Rafael Sanzio, *Cristo Benedicente*, à luz dos pressupostos estéticos elaborados pelo pensador e historiador de arte alemão Johann Joachim Winckelmann. Em seu livro *Réflexion*, Winckelmann dedicou um estudo minucioso sobre a arte clássica, mais precisamente aquela desenvolvida pelos gregos, considerada por ele modelo perfeito e ideal de arte. Desta forma, a partir dos postulados de Winckelmann, busca-se uma compreensão do "molde artístico" empreendido por Rafael Sanzio na composição de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE
Rafael Sanzio. Winckelmann. Cristo. Arte Clássica. Perfeição.

ABSTRACT
The article is an analysis of a picture of Renaissance painter Raphael, Christ Benedicente, from the aesthetic assumptions prepared by the thinker and German art historian Johann Joachim Winckelmann. In his book Reflexion, Winckelmann devoted a detailed study of classical art, more precisely the one developed by the Greeks, regarded by him as perfect and ideal model of art. Thus, from Winckelmann postulates, we seek to an understanding of "artistic mold" undertaken by Raphael in the composition of his work.

KEYWORDS
Rafael Sanzio. Winckelmann. Christ. Classical art. Perfection.

Sabe-se que a arte renascentista constitui um dos mais importantes períodos para o desenvolvimento das artes plásticas na história da humanidade. Pode-se afirmar, sem exageros, que este período concentrou e formou artistas excepcionais. Dentre os muitos nomes que apareceram, podemos citar: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, e muitos outros pintores que executaram, de modo magistral, os avanços pictóricos alcançados por esta estética. Grande parte desses avanços renascentistas deve-se, sobretudo, ao resgate da cultura clássica e ao diálogo que os artistas travaram com ela.

Assim, tendo em mente o florescimento da arte clássica durante o renascimento cultural, o objetivo deste artigo consiste na leitura de um quadro[1] do

[1] A imagem do quadro de Rafael Sanzio, *Cristo Benedicente*, encontra-se no final do artigo.

pintor renascentista, Rafael Sanzio, intitulado *Cristo benedicente*, à luz dos preceitos estéticos encontrados no livro *Réflexions*[2] do pensador e historiador de arte alemão Johann Joachim Winckelmann, que viveu durante o século XVIII.

Embora tenha vivido em uma época posterior a do pintor Rafael, Winckelmann dedicou muitos anos de sua vida ao estudo da arte clássica, mais especificadamente a arte dos gregos, como também aquela feita por artistas de épocas distantes, como é o caso de muitos artistas renascentistas, que se espelharam na arte clássica para produzir suas obras. Em linhas gerais, Winckelmann considerava a arte desenvolvida pelos gregos como o modelo perfeito e ideal de arte.

De início, notamos já na abertura de seu livro a "devoção" e adoração que nutria pela arte grega. Winckelmann começa suas reflexões afirmando que "le bon goût, qui se répend de plus en plus dans l´univers, a commencé à se former tout d´abord sous le ciel grec"[3]. Se no solo grego começou-se a formar a ideia de bom gosto, esta ideia, em contrapartida, não se limitou apenas à cultura grega, mas alastrou-se, no decorrer do tempo, por povos e culturas diversas, inspirando outros artistas.

Segundo Winckelmann, os maiores pintores da história que sucederam a cultura clássica, gozaram de tal mérito pelo fato de terem imitado os antigos – o termo "antigos" designa aqui os artistas do período clássico. Isto porque, segundo ele, "l´unique moyen pour nous de devenir grands et, si c´est possible, inimitables, c´est d´imiter les anciens"[4].

[2] Winckelmann, J.J. *Réflexions sur l´imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. Paris: Aubier Éditions Montaigne, 1954.
[3] Winckelmann, 1954, p. 93. “O bom gosto, que se expande cada vex mais no universo, comecou a formar inicialmente no solo grego” (tradução minha). Todas as traduções sugeridas são minhas.
[4] Winckelmann, 1954, p. 95. “O único meio de tornar-se grande e, se possível, inimitável, é de imitar os antigos”.

Cristo Benedicente, 31,7 cm x 25,3 cm, pintura a óleo.
Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.
Disponível em: http://artemazeh.blogspot.com.br/search/label/Rafael%20Sanzio. Acesso em 15/06/2013

A figura do Cristo, retratada por Rafael Sanzio, deixa transparecer alguns dos aspectos analisados por Winckelmann em seu estudo sobre a imitação da arte grega. Dentre eles, há: a representação da bela figura, o contorno do desenho e a nobre simplicidade. Estes são, para Winckelmann, alguns dos aspectos responsáveis pela construção de uma bela imagem, criados e tão bem executados pelos artistas gregos.

Para a análise deste quadro, comecemos primeiramente abordando sua totalidade. Em um primeiro olhar, temos a imagem do Cristo abençoando, colocado à frente do quadro. Ao fundo há uma imensa paisagem, “tópica” pictórica reiterada pelos renascentistas. Conseguimos detectar nela algumas árvores e colinas. A composição que se encontra no segundo plano do quadro não possui uma variedade de cores. Assim, pode-se dizer que impera em todo o quadro uma escala de marrons, ora mais intensos, ora mais brandos. A cor mais clara e tenra é a do corpo do Cristo. A tonalidade ganha mais intensidade à medida que olhamos para o fundo da tela. A figura do Cristo é mais suave e clara do que o restante da composição. O céu, por sua vez, parece turvo e indefinido.

À frente, grandioso e com poucos gestos, encontra-se Cristo. O modo como o pintor renascentista representa-o parece singular. Há alguns indícios nesta representação que fazem com que a figura do Cristo "destoe" de algumas comumente retratadas ou imaginadas, principalmente quando pensamos no extenso arcabouço pictórico acerca de temas religiosos transmitidos ao longo dos séculos. Aqui, não vemos um Cristo com um aspecto debilitado e sofredor, mas um Cristo dotado de uma expressão serena e tranquila. Outro aspecto formal da pintura que chama a atenção é o modo como o Cristo aparece na tela. O pintor optou por retratar apenas parte de seu corpo. Vemos um Cristo envolto em um majestoso manto vermelho – cor que simboliza sua paixão – que sai do braço direito para depois contornar sua cintura. Notamos também em seu corpo marcas da crucificação: o sangue (tons vermelhos[5]) que aponta para o ferimento localizado bem abaixo do peito direito, para as perfurações, menores, em ambas as mãos, como também para as pequenas marcas no rosto, logo abaixo da sua cabeça, onde vemos a coroa de espinhos.

Após este primeiro olhar, podemos continuar o passeio visual pelo quadro de Rafael, mas agora procurando identificar certas características que, de acordo com os preceitos debatidos por Winckelmann, conferem ao quadro um aspecto que nos permite aproximá-lo da estética clássica. Apesar de executar uma temática deliberadamente cristã, o pintor renascentista resgata e utiliza "fórmulas" e

[5] Além destes tons vermelhos, o manto vermelho do Cristo, reitera a imagem do sangue, como também reforça o gesto humano e cruel da crucificação.

concepções pictóricas amplamente difundidas e encontradas na arte greco-romana.

O primeiro indício que desperta a atenção do espectador é a economia dos gestos de Cristo. Ele utiliza gestos harmônicos e pontuais para efetuar o ato da benção. Com a cabeça levemente inclinada para o lado direito, Cristo direciona seu olhar, plácido e meditativo, àquele que o contempla. A expressão de seu rosto deixa transparecer um ar calmo e sereno. Não vemos nenhum sinal de repressão em seu olhar. Ao contrário, o seu olhar, ainda que participe dos movimentos feitos pelos braços, transmite uma sensação de harmonia.

Os demais gestos são executados pelos braços. Cada um deles traz um movimento, que comporta, por sua vez, significados distintos. A mão direita, juntamente com a posição de três dedos: polegar, indicador e médio, estão apontados para cima. Sobressaem-se desse gesto uma calma e uma serenidade remarcáveis. O gesto indicando o alto parece marcar a existência de um plano superior e celestial. Em se tratando do imaginário religioso, é esta a esfera superior que acolherá os homens eleitos por Deus.

Pensando na tradição católica, apontar para o céu usando apenas três de seus dedos pode também remeter a um dos signos cristãos mais conhecidos pelo homem, a saber, a existência da santíssima trindade. Ora, podemos pensá-los como uma referência à trindade católica: o pai (que habita os céus), o filho (o próprio Cristo) e o espírito santo. Convém apontar que a mão direita do Cristo não toca em materialidade alguma, ela parece antes funcionar como um "sinalizador". Nesse sentido, com este sutil gesto, Cristo nos "fala" da existência de outra vida. Trata-se da vida eterna que substituirá a vida terrestre.

Se a mão direita volta-se para o plano celestial, a mão esquerda aponta claramente para o ferimento de Cristo. É sabido por todos os cristãos que Jesus Cristo deu sua vida para salvar a humanidade. De acordo com as escrituras sagradas, Cristo em nenhum momento rebelou-se contra as acusações feitas a ele. Consciente de suas ações, ele enfrentou o destino que os homens traçaram-lhe sem tecer nenhuma objeção, isso, dentre outros fatores, acarretou sua crucificação.

A indicação da mão esquerda parece servir como uma forma de mostrar aos homens as ações cometidas por eles, muitas delas carregadas de malefícios. Isto

aparece metaforizado, principalmente, no ferimento do corpo. De acordo com a Bíblia, o corpo de Cristo recebera algumas perfurações, após ter sido colocado na cruz. O ferimento maior que aparece no quadro de Rafael, indicado pela mão de Cristo, fora feito por um dos soldados, que seguindo a vontade dos demais que se encontravam no local da crucificação, usara uma lança para perfurar o corpo de Cristo.

Assim, podemos interpretar o movimento calmo da mão esquerda como uma espécie de "advertência" aos homens. A mão que toca o corpo em direção ao ferimento parece aludir não somente às ações impensadas e errôneas cometidas pelos homens, como também parece delimitar e circunscrever o plano terreno e carnal. Esta oposição, colocada de maneira sutil pelo pintor, nos faz lembrar a oposição ideológica representada pelos dois lados do corpo humano, de acordo com a ideologia católica. Resumidamente, sabe-se que o lado esquerdo simboliza o mal, enquanto o direito representa o bem. Este movimento dicotômico é “descrito” na imagem de Rafael. O lado esquerdo, neste caso, parece denunciar o caráter e a personalidade corrompidos dos homens, muitas vezes envoltos em egoísmo e vícios, assim como revelar as consequências advindas deles.

Em contrapartida, existe o lado direito. Na pintura, não só a mão direita do Cristo aponta para o alto, orientando-nos para o plano divino, como também o seu corpo está levemente inclinado para o mesmo lado. O movimento efetuado por estes dois lados parece indicar, sutilmente, o verdadeiro e confiável “lado” que os homens devem escolher e seguir: convém orientar-se sempre para o lado direito (virtudes e paz), recusando o esquerdo (vícios e sofrimento).

Se os ferimentos do Cristo que vemos no quadro – tanto o ocasionado pela lança, quanto os das mãos e o da cabeça – podem ocasionar uma expressão de dor e sofrimento, quando nos voltamos para a expressão de seu rosto, percebemos uma sensação contrária: o seu rosto permanece sereno. Ainda que haja ferimentos em seu corpo que possam ocasionar expressões físicas de dor, sua atitude permanece calma e tranquila.

Pode-se dizer que Rafael, para pintar uma das mais importantes passagens

da tradição cristã[6], vale-se de fórmulas importadas do estilo e da cultura clássicos. Assim, quando vemos seu *Cristo benedicente*, somos capazes de reconhecer o intuito pretendido pela pintura, isto é, imortalizar os feitos e as ações de Cristo na terra, assim como assegurar e reafirmar a posição que ele exerce dentro da cultura cristã. Entretanto, ao analisar cuidadosamente o modo de composição deste Cristo, podemos também encontrar "pontos" semelhantes com a arte clássica.

Um deles consiste seguramente no belo contorno do corpo do Cristo, mostrado em plena forma. Este desenho perfeito do corpo nos remete aos contornos ideais e perfeitos das estátuas gregas, por exemplo. É notável a preocupação do pintor em evidenciar minuciosamente a anatomia do corpo. Assim, se fizermos um exercício imaginário e retirarmos os signos, essencialmente cristãos presentes nesta imagem (coroa de espinhos, ferimentos das mãos e do corpo), enxergaríamos um corpo, dotado de beleza, executado com tal maestria, capaz mesmo de suplantar a beleza natural de um mero corpo humano. Levando adiante este exercício hipotético, não veríamos mais um Cristo, cristão e salvador, mas um ser cuja beleza e traços nos dariam uma impressão de pleno e perfeito equilíbrio.

Em sua *História de Arte*, Gombrich, mostrando alguns traços característicos da pintura de Rafael, principalmente a extraordinária beleza de suas figuras, relata que o pintor, assim que terminou um de seus mais famosos quadros, *O triunfo de Galateia*, fora questionado por alguém sobre onde teria conseguido um tão belo modelo para a composição do quadro. A esta pergunta Rafael teria dito "qu´il n´avait pas copié les traits d´un modèle déterminé, mais plutôt qu´il avait suivi « une certaine idée » qu´il s´était faite en son esprit"[7]. Gombrich, mantendo estreita sintonia com as ideias defendidas por Winckelmann, sobretudo àquelas que tratam do caráter ideal das obras de arte, afirma em seguida:

---

[6] A maneira como Rafael retrata o Cristo pode ter sido influenciada pela leitura dos evangelhos canônicos. Há uma passagem em o *Atos dos Apóstolos* que afirma que Jesus Cristo, três dias depois de sua morte volta à terra, onde permanece durante quarenta dias, aparecendo em diversos locais, antes de sua ascensão ao céu. Munidos desta informação, podemos imaginar que o retrato pintado por Rafael registra o momento de uma destas aparições de Jesus Cristo na terra. Pelo desenho do quadro, podemos supor que o Cristo tem os pés apoiados na terra. Seu olhar contemplativo repousa sobre alguém que divide com ele o mesmo espaço.

[7] Gombrich, E. H. "La perfection de l´harmonie". In: *Histoire de l´art*. 16ª ed. Trad: J. Combe, C. Lauriol e D. Collins. Paris: Phaidon, 2001, p. 320. "que ele não tinha copiado os traços de um determinado modelo, mas talvez que ele tenha seguido uma 'certa ideia' elaborada em seu espírito".

> *Dans une certaine mesure, Raphaël, comme son maître Pérugin, ne s´attachait pas à cette imitation fidèle de la nature à quoi visaient la plupart des peintres du Quattrocento. Il avait élaboré un certain type de beauté régulière. Au temps de Praxitèle, une beauté «idéale» était née d´un long effort pour rapprocher de la nature les formes abstraites. Les artistes s´efforcent de modifier la nature suivant l´idée qu´ils se sont faite de la beauté en contemplant les statues antiques: ils «idéalisent» le modèle* [8].

Ficam evidentes na passagem de Gombrich a importância e a presença dos modelos clássicos para os pintores renascentistas. Primeiramente, no relato do próprio pintor Rafael, sabemos o modo de composição de suas figuras: elas são formadas antes por "uma certa ideia" que o pintor cultiva "em seu espírito", e não cópias de seres existentes, captadas a olho nu. A substituição da beleza natural (física e tangível) pela beleza ideal (abstrata e imaginada), nascida em solo grego, como bem apontou Winckelmann, aparece não apenas na pintura de Rafael, mas também na obra de outros artistas do Renascimento, como Leonardo da Vinci e Michelangelo.

Segundo Winckelmann, os artistas clássicos procuraram dar a suas obras uma atitude serena e tranquila, revelando a bela estrutura da composição. Desta forma, embora esses artistas compusessem uma obra na qual era necessário representar sentimentos de angústia e sofrimento, por exemplo, eles não se deixavam guiar pelo excesso, aludido facilmente pela ação terrificante que deveriam compor. Era preciso que a obra tivesse uma harmonia entre as partes, para assim alcançar uma beleza ideal. Da mesma forma, aqueles que seguiram esses moldes, procurando imitar os "passos" traçados pelos artistas clássicos alcançaram resultado semelhante.

Enfim, valendo-se dos termos cunhados por Winckelmann podemos encontrar na imagem do *Cristo Benedicente* de Rafael Sanzio a nobre simplicidade e a grande serenidade, recorrentes nas obras dos artistas gregos. Em busca de um

[8] Gombrich, 2001, p. 320. "Em certa medida, Rafael, assim como seu mestre Perugin, não se preocupava em reproduzir uma imitação fiel da natureza como a maioria dos pintores do Quatroccento. Ele tinha elaborado certo tipo de beleza regular. No tempo de Praxiteles, uma beleza "ideal" nascia de um longo esforço de aproximar a natureza das formas abstratas. Os artistas se esforçavam para modificar a natureza seguindo a ideia de beleza feita por eles a partir da contemplação das estátuas antigas: eles 'idealizavam' o modelo.

retrato, no qual ficasse evidente a harmonia do conjunto, o pintor renascentista alcançou, valendo-se do uso adequado dos elementos compositivos (traços suaves e sutis, gestos precisos e pontuais), uma "fórmula mínima" e essencial, obtendo, com isso, graças à economia dos gestos, o máximo de expressão e grandeza.

REFERÊNCIAS

GOMBRCH, E. H. “La perfection de l´harmonie”. In: *Histoire de l´art*. 16ª ed. Trad: J. Combe, C. Lauriol e D. Collins. Paris: Phaidon, 2001.

WINCKELMANN, J.J. *Réflexions sur l´imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. Paris: Aubier Éditions Montaigne, 1954.

Phabulo Mendes

Graduado em Letras (USP). Mestre em Letras pela mesma instituição. Graduando em artes visuais (UNESP). Desenvolve uma pesquisa entre literatura e artes visuais.

UM MOVIMENTO, DE DÉCIO PIGNATARI: A PARTITURA DE WILLYS DE CASTRO

Rafael Lemos
Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" – r.lemos6@gmail.com

RESUMO
Este trabalho pretende tratar do poema *um movimento* de Décio Pignatari, inserindo-o no contexto do surgimento da poesia concreta e apresentar brevemente a partitura de verbalização do poema composta por Willys de Castro, operando uma análise via semiótica para entender as relações visualidade-musicalidade contidas no poema e as saídas adotadas em sua execução verbal.

PALAVRAS-CHAVE
Poesia concreta. Tradução intersemiótica. Vanguarda.

ABSTRACT
This paper intends to deal with the poem um movimento, by Décio Pignatari, putting it on its original context – the appearance of concrete poetry – and briefly show the speaking sheet of the poem, composed by Willys de Castro. We will operate an analysis through semiotics, in order to understand the relationship between visual and musical dimensions contained in the poem and the solutions adopted at its oral execution.

KEYWORDS
Concrete poetry. Intersemiotic translation. Avant-garde.

1. Introdução

O poema *um movimento*, de Décio Pignatari, é emblemático no surgimento e desenvolvimento da poesia concreta brasileira. Tendo aparecido pela primeira vez em *noigandres 3*, o poema faz parte do primeiro conjunto de poemas notadamente reconhecidos como concretos. Já estão presentes ali os principais elementos que caracterizariam a fase heróica da poesia concreta brasileira: o aproveitamento consciente do branco da página refletido na construção não-versificada – mas nem por isso menos rigorosa -, o isomorfismo fundo-e-forma que lhe concede a noção de ritmo e iguala o poema em termos de informação e estrutura (i.e., a informação que o poema comunica é sua própria forma), a fonte Futura, a palavra por unidade básica (este último um preceito de Gomringer que a poesia concreta brasileira não adotará.).

Ainda que bons versejadores, há um salto qualitativo no grupo *noigandres* a partir da elaboração da poesia concreta, e isto não é diferente na poesia de Décio

Pignatari. Isto fica claro quando colocamos lado a lado poemas de épocas diferentes e os analisamos em termos de estrutura e invenção, isto é, na busca do *signo novo*, que é o que realmente dá sentido à tarefa da criação.

"... compreender sintético-ideograficamente ao invés de analítico-discursivamente" (APOLLINAIRE apud CAMPOS, 2006: 215). A frase de Apollinaire citada no *plano-piloto para poesia concreta* esclarece de maneira concisa o que está sendo colocado em questão: o que caracteriza o engenho 'poemático' da poesia enquanto tal, isto é, enquanto conjunto de signos diferente à prosa do discurso e ao discurso da prosa é justamente a forma como estes signos são postos em *relação*. O que rege fundamentalmente a poesia não é a lógica discursiva, que consiste em encaixar símbolos numa forma coerente, tendo por fim a transmissão de uma informação subjacente ao discurso. Na poesia, pelo contrário, o que o poema comunica é sua própria forma. Em outras palavras: não existe a possibilidade de comunicar a informação contida em um poema de duas formas diferentes. Assim sendo, a lógica da poesia encontra-se mais aparentada à pintura ou à música que à prosa, sua "irmã-em-materiais". O "discurso" da poesia é sintético na medida em que ele se vale sempre, somente e cada vez de tantas e tais palavras quanto necessita. Daí a concisão de sua forma; daí a sua "gramática" ser de ordem relacional: para sua eficiente composição e comunicação, o poema não precisa ser normativamente correto ou completo. Basta que o conteúdo do poema – não idéias, antes palavras – se inter-relacione de forma eficiente. No entanto, este bastante não é pouco!

É o próprio Décio que insere o poema na discussão do problema do isomorfismo de fundo-e-forma. Em seu texto *poesia concreta: organização*, o autor correlaciona este isomorfismo com outro, o de espaço-tempo, sendo este último o responsável pela concessão de movimento ao poema. Décio escreve: "Na poesia concreta, o movimento tende à simultaneidade, ou seja, à multiplicidade de movimentos concomitantes. Ritmo: força relacional" (PIGNATARI, 2006: 128). Nesta multiplicidade de movimentos, Décio assume – ressaltando outro viés – uma posição defendida por Haroldo de Campos no manifesto *olho por olho a olho nu*, onde diz que

> a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL uma dimensão ACÚSTICO-ORAL uma dimensão CONTEUDÍSTICA [...] essas 3 dimensões 3 se mútuo-estimulam num circuito reversível libertas dos amortecedores do idioma de comunicação habitual. (CAMPOS, 2006: 74)

Isto significa que a forma – dimensão gráfico-espacial do poema -, ao mesmo tempo em que evidencia as relações do poema, também determina e é determinada (i.e., se "mútuo-estimulam" entre si) pelo ritmo, dimensão acústico-oral do poema. Comunicando sua forma-ritmo, o conteúdo do poema é sua própria estrutura. Podemos dizer, assim, que na poesia concreta, a questão gráfica é, por vezes, uma questão musical e sua musicalidade é justamente sua informação. Isto não é, claro, uma exclusividade da poesia concreta, mas a necessidade de investigar a associação dessas dimensões é evidente nas vanguardas do século XX. Ainda no já mencionado manifesto, Haroldo de Campos coloca:

> POESIA CONCRETA = poesia posicionada no mirante culturmorfológico ao lado da PINTURA CONCRETA / MÚSICA CONCRETA / guardando as diferenças relativas mas – não se trata da miragem da obra de arte total – compreendendo as necessidades comuns à expressão artística CONTEMPORÂNEA (CAMPOS, 2006: 75)

Estas "necessidades comuns" perpassarão os diversos campos da arte também no Brasil: o poema *um movimento* ganhará, por exemplo, música de Willy Corrêa de Oliveira e, ainda, uma partitura de verbalização composta pelo artista plástico Willys de Castro. É nesta que nos deteremos brevemente.

2. A Partitura

Um dos problemas levantados à época do nascimento da Poesia Concreta diz respeito à impossibilidade de sua verbalização devido ao seu caráter, segundo a crítica da época, demasiado visual. Diogo Pacheco, num artigo na revista *Ala Arriba* de maio de 1957, no entanto, descarta o problema apresentando-o de forma concisa:

> Esta afirmativa [de impossibilidade de verbalização da poesia concreta] só poderá ser lógica se se referir a uma maneira tradicional de 'dizer' poemas. Mas é claro que se a poesia concreta revoluciona a forma [...] também a sua verbalização tende a ser modificada, para que todo o conteúdo verbal do poema seja inteligível. [...] Um poema concreto reclama uma leitura nova, capaz de tornar compreensível seu conteúdo visual (PACHECO, 2013: 36-37).

Este é o intento realizado por Willys de Castro em sua partitura. Elaborada para seis vozes – duas agudas, duas médias e duas graves – a partitura

busca contemplar os aspectos mais evidentes da visualidade de *um movimento*: exemplo mais evidente disto é a "coluna vertebral" do poema – os *m* encadeados verticalmente que tornam-se visíveis logo à primeira vista – são falados sempre por ao menos duas vozes, ressaltando-os em relação à demais sílabas do texto.

Pedro Xisto, num artigo também datado de 1957, no jornal *Folha da Manhã* comenta sobre o poema:

> composição dinâmica, elástica, ao longo e em torno de um eixo vertical – a série de letras m (a letra de arranque e sustentação das palavras-chave: movimento e momento [...] duas linhas de força, conjugadas para a ascensão movimento ao "campo de combate": a linha reta, vertical, agressiva e a linha sinuosa, insinuante, sugestiva (XISTO, 1957: 2)

Willys assim também entende essas duas palavras como sendo a chave poema: em sua composição, as sílabas tônicas destas palavras estão marcadas com um acento circunflexo, visando a ênfase por parte do executante da partitura. Da mesma forma que valoriza essas palavras-chave e os *m*, Willys cuida também de deixar as demais sílabas espalhadas entre as vozes, sugerindo a sinuosidade do "lado de fora" do poema, ao passo que as palavras que (além das duas palavras-chave já mencionadas) dariam margem à uma maior inteligibilidade e significação do poema (*compondo, combate*) são faladas por várias vozes, artifício que, numa partitura de uma nota só, serviria para garantir evidência à estes momentos da recitação.

Outros aspectos poderiam ser ainda enfatizados, como a duração das sílabas e sua relação com a parca notação musical presente na partitura, a dispersão quase que total e aleatória das palavras fragmentadas em suas sílabas entre as vozes do poema. Talvez caiba, porém, aproveitar este espaço para contextualizar a partitura, acrescentando alguns detalhes mais. As partituras foram elaboradas para o primeiro recital de poesia concreta, realizado a 3 de junho de 1957 no Teatro Brasileiro de Comédia. A idéia da apresentação era, como já explicitado, refutar a crítica da impossibilidade de verbalização da poesia concreta. O Movimento "Ars Nova" executou as partituras de Willys junto a um programa musical igualmente de vanguarda (de acordo com o artigo de Diogo Pacheco). Talvez o mais proveitoso deste recital tenha sido notar que "grande afinidade formal e evolutiva aproxima estas duas modalidades da arte" (PACHECO, 2013: 36), a

poesia e a música, uma avaliação que corrobora as impressões dos poetas de *noigandres*. Ainda que não com o mesmo rigor estético-formal inventivo, estas partituras antecederam em anos as composições do grupo Música Nova – surgido em 63 – com poemas concretos.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. 4ª Ed. SP: Ateliê Editorial, 2006.

CASTRO, Willys de. *Willys de Castro: deformações dinâmicas*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2013.

XISTO, Pedro. Poesia Concreta II. *Folha da Manhã*. São Paulo. Atualidades e comentários, p.2, 1957.

PIGNATARI E O CONFLITO COM O EU

Márcia Plana Souza Lopes
PUC-SP - marpleno@bol.com.br

RESUMO
Este texto não deseja apresentar o sujeito lírico, nem marcar sua ausência, busca a dinâmica de um outro sujeito que transcreve na poesia contemporânea como coisa em si. Elaborou-se um paideuma com três poemas de Décio Pignatari para a observação e a análise de forma a desmistificar o "eu" na poesia. Sem esquecer que o Grupo Noigandres indicia o desaparecimento do sujeito no Plano piloto para poesia concreta. Assim, a comunicação resulta da inquietação de um novo "eu" na poesia palavra plástica, cinematográfica ao alicerçar as múltiplas dimensões artísticas. A fundamentação teórica baseia-se em Erza Pound, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Roland Barthes, George Bataille, Michel Colotti, Santaella entre outros.

PALAVRAS-CHAVE
Poesia. Décio Pignatari. Eu. Coisa.

ABSTRACT
This text does not want to present the lyrical subject, or mark his absence, seeks to the dynamic of another subject who transcribes in contemporary poetry as a thing in itself. It elaborated a paideuma with three Décio Pignatari's poems for the observation and the analysis in order to demystify the "I" in poetry. Without forgetting that the Noigandres Group indicates the disappearance of the subject in the pilot plan for concrete poetry. Communication results from the restlessness of a new "I" in the word plastic poetry, film to base the multiple artistic dimensions. The theoretical foundation is Erza Pound, Augusto and Haroldo de Campos, Pignatari, Roland Barthes, George Bataille, Michel Colotti, Santaella among others.

KEYWORDS
Poetry. Décio Pignatari. I. Thing.

Gira-girando
Gira-girando
Gira-girando
Meu carrossel
(Décio Pignatari)

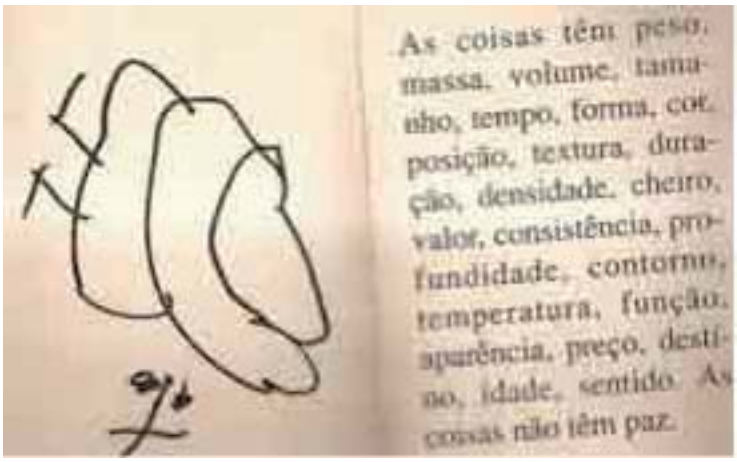
Este texto não tende constatar o sujeito lírico, nem marcar sua ausência, mas explicitar a dinamicidade de um outro sujeito que transcreve na poesia, em especial, a contemporânea. Prima-se em desmistificar o "eu" na poesia de Pignatari, mesmo que o Grupo *Noigandres*[1] (1987, p. 157) notifique o desaparecimento do

[1]O Grupo *Noigrandes* surgiu em 1952 formado por Haroldo de Campo, Décio Pignatari e Augusto de Campo, resultou numa revista de poesia entre 1952 à 1962. Poetas como Ronald de Azeredo, Jose Lino Grunewald também fizeram parte de alguns números. O título da revista. *Noigandres,* foi

sujeito no *Plano Piloto*[2] *para Poesia Concreta* publicado em 1958, no número quatro da revista.

> O poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas, seu material: palavra (som, forma visual, carga semiótica). Seu problema é um problema de relações desse material, fatores de proximidade e semelhança, psicologia da Gestalt, ritmo: força relacional, o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – verbivocovisual – que participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra, com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação.

Nesta ótica, o *Plano Piloto* propõe uma nova sintaxe na construção poética, apropriando-se de uma gama de elementos perceptíveis da arte, que quebra a linearidade e preocupa-se com as formas, as cores, as imagens, o movimento, a estrutura-conteúdo enquanto corpo que se constitui poema. Visa assim, reforçar as palavras de Erza Pound (1973, p. 32) quando denomina literatura como “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”, com o princípio “ouvir”, “ver” e “sentir”, instalando a poesia como coisa, a coisa como ser vivo que se instaura na tessitura da linguagem artística.



Poema 1 - as coisas de Arnaldo Antunes (1996)

extraído de uma canção do trovador provençal Arnaut Daniel, referindo ao glossário do Canto XX de Erza Pound.

[2] *Plano Piloto para Poesia Concreta* são resumos programáticos de artigos teóricos e manifestos do grupo *Noigandres* desde 1950, lançado simultaneamente em português e inglês. No entanto, este documento está traduzido e divulgados em vários países.

Sartre (2004, p.13) afirma: “o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signo”, visto que a poesia rejeita o “signo para” e estabelece uma nova ordem apreendida por Pignatari no livro *Comunicação Poética*: o “signo de”. Este materializa o poema em coisa. Assim, vale a pena trazer o poema *as coisas* de Arnaldo Antunes (1996, p. 90-91) para a discussão a fim de mostrar a palavra como coisa, um ser vivo que se apropria do próprio corpo poético. Arnaldo Antunes valoriza “as coisas” com todas as suas dimensões e sensações visíveis e sonoras. Esta urdidura concreta presenteia a nomeação de Erza Pound logopeia, melopeia e fanopeia ao perceber o peso, a massa, o volume, o tamanho, o tempo, a forma, a cor, a posição, a textura, a duração, a densidade, o cheiro, o valor, a consistência, a profundidade entre outros elementos explícitos no poema.

Se a poesia é um ser vivo, pode-se dizer que há um sujeito que desaloja da interioridade poética, procurando um outro ser, inscrito no interstício da linguagem artística, no momento de duração, no intervalo poético, no instante do contato textual.

Ao distanciar a lira tradicional, sem perder de vista o não sujeito do *Plano-Piloto para poesia concreta,* requer pensar em um outro sujeito, um outro “eu”, que porventura esteja “fora de si”. Nota-se que a arte literária não deseja dizer nada, porque a poesia não quer falar nada, apenas se apresenta como ser no palco da página em branco ou em qualquer outro suporte, como a tela do computador e/ou a voz humana, na cinematografia, ou quem sabe no espaço físico

É uma poesia de Inventores segundo Erza Pound (1973, p. 42) “Homens que descobriram um novo processo, ou cuja a obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”. Processo em que a palavra toma corpo, adquire voz, apresenta-se como coisa que quer ser. Neste contexto, a linguagem ganha corpo, materializa-se em “ser”, desmistificando-se o “eu” do autor, que entra estado de morte[3], para ressurgir um outro eu poético na escritura preste a começar. É Barthes (1972, p. 57) quem esclarece, “a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto que vem se perder toda a

[3]Muitos críticos escreveram e escrevem sobre a morte do autor, entre ele está, Lúcia Santaella, com o texto *A morte do sujeito*, inscrito no livro *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

identidade, a começar pelo o corpo que escreve".

Barthes (1972, p. 59) também pauta que a escrita transcorre "através de uma impessoalidade prévia ... só a linguagem age, performa, e não o eu". A performance trata-se da poesia em seu "aqui e agora", neste momento presente, em que se faz texto no visual quanto no verbal performático, promovendo o diálogo que Rimbaud denomina como a relação do "eu é um o outro", uma poesia da objetividade. Esta interação faz com que um texto nunca seja o mesmo, é a coisa que se modifica ao entrar em contato com outro ser ou com procedimentos tecnológicos.

Os inventores inventam, grande pleonasmo! Mas é isto mesmo, criam, recriam, inventam, subverte, e experimentam a vida. Os poemas abaixo pertencem a Décio Pignatari. Estes poemas selecionados estão para um olhar sobre a relação do "eu" nos textos. Um "eu" pronto a ser desmistificado, preste a esclarecer o "eu" ou a traçar mais dúvida à problemática do "eu".

Décio Pignatari reuniu seus poemas no livro *Poesia, pois é poesia*. Teve três edições: a primeira pela editora Duas Cidades que compreende poemas de 1950 – 1975 tratam dos poemas que vamos retrabalhar. As outras duas são pela editora Brasiliense (1976 – 1986) e a Ateliê (1959 – 2000).

Poesia, pois é poesia lembra *poièsis*. A palavra vem do verbo no grego *poiem* que significa fabricar, construir, criar, produzir, fazer. Pignatari (1977, p. 4) afirma: "O poeta (*poietes*[4]) é aquele que faz. Faz o quê? Faz linguagem", porque trabalha o signo verbal. Este trabalho com as palavras, o "signo de", de tecer com objetividade o poema, atingindo segundo Rimbaud na carta vidente (2), dirigida à Paul Demeny na data de 15 de Maio de 1871**:** "o desconhecido através do desregramento de todos os sentidos", visto fazer sentir, palpar, escutar as invenções, numa língua em que busca este novo "eu" incorporado nos procedimentos verbivocovisual na perspicácia sensorial em capturar e recriar perfumes, sons, cores, pensamentos, desfiando-o na construção do novo ser.

Assim, neste trabalho há um paideuma, um conjunto mínimo de três peças do poema de Pignatari – *Eupoema* (1951), na *Noigandres* nº1, bem como em RUMO A NAUSICAA em (1952); *LIFE* (1957) *e TERRA* (1956), ambos na Revista

[4] No grego *poietes* significa aquele que faz. Assim, entende-se por poeta – aquele que faz.

Noigandres, nº4 (1958).

Peça Paideuma I - Eupoema

EUPOEMA

O lugar onde eu nasci nasceu-me
num interstício de marfim,
entre a clareza do início
e a celeuma do fim.

Eu jamais soube ler: meu olhar
de errata a penas deslinda as feias
fauces dos grifos e se refrata:
onde se lê leia-se.

Eu não sou quem escreve,
mas sim o que escrevo:
Algures Alguém
são ecos do enlevo

Eupoema tem uma estrutura corporal de três quartetos. O título *Eupoema* já enuncia o “eu” primeira pessoa do singular, que está a busca de um “eu”, em estado de criatividade, de experimentação, um “eu” trabalhado. Reter-se novamente ao verbo *poem* (fabricar, construir, criar, produzir, fazer). O “eu” que extrai o belo, o estranhamento, o diferente, as sensações vitais e metalinguística de uma nova lira.

As palavras no poema são precisas, a maioria substantivas: interstício, marfim, clareza, início, fim, celeuma, ou possibilidades de verbos, adjetivos e advérbios agirem com concretude substantivas como “olhar”, “feias”, “algures”. A metalinguagem desde a primeira estrofe pinta uma ideia, parece que o poema procura defender a tese da sua própria construção poética com clareza e objetividade, em um determinado tempo de duração.

Transcreve-se este “eu”, apontando o lugar onde nasce este “eu”, nasceu-me no próprio nascimento (nasc- eu), no corte entre o radical “nasc” e junção da

vogal temática “e” mais a desinência “u”, indicando a terceira pessoa do singular, ou seja, o “eu” que está no “outro”, na paronomásia encontra-se o “eu”. O corpo do texto é repleto de assonância, em “e” com alguns “i”s, que transpira a vivacidade deste “eu”, bem como transfigura a mutação corporal, passando do “eu para me”, isto é, de sujeito para objeto.

Assim, no verso “onde se lê leia-se”, isto é, onde ele/ela “lê” verbo indicativo, informa o momento presente da leitura, em que o sujeito lê, agora a expressão verbal “leia-se” que aspira um desejo subjuntivo da junção deste “eu” com o “outro”, invocando o ato de ler a si mesmo, procedimento performático que convida o outro.

É neste jogo de corte e costura que se instaura a coisa concreta, a matéria viva, “num interstício de marfim” um intervalo que separa as moléculas, um espaço existente entre um ser e outro, entre o início que não se sabe bem ao certo onde começa e onde é o fim. Marcado entre o horizonte incontável do oceano, impresso na palavra mar em “marfim”. Este diálogo tecido em “celeuma” nos sons das múltiplas vozes corporais. Vale comentar a aparição da aliteração entremeada pela nasalidade em “m/n”: “nasci”, “nasceu”, “me”, “num”, “marfim”, “celeuma” “fim”, “início”, “penas”, “deslinda”, “jamais”, “meu” “onde”, “não”, “quem”, “mas”, “sim”, “alguém” e “enlevo”; a vibrante “r” está em “lugar”, “interstício”, “marfim”, “clareza”, “ler”, “grifos”, “olhar”, “errata”, “refratar”, “escreve”, “escrevo”, as fricativas em “f/v” também estão bem presentes: “marfim”, “fim”, “feias”, “fauces”, “grifos”, “escreve”, “escrevo”. Há um ritmo musical no poema, um olhar e um ver desenhados pelos sons.

O desfecho nega a existência do “eu” tradicional, quem sabe nega o autor, “Eu não sou quem escreve”, para apresentar a coisa no verso, “mas sim o que escrevo”, esta coisa desmistificada em ser alguém em algum instante, em algum lugar, “algures, alguém”, lembra os estudos de George Bataille quando revela a descontinuidade na continuidade do ser em um determinado tempo, transcritos em sensações no resultado da relação da outridade.

Peça Paideuma II – LIFE

I

L

F

E

LIFE

Para continuar a exemplificação, situa-se o poema "*LIFE*", que a palavra em português traduz por "VIDA". Esta peça poética transforma as palavras em desenhos numa relação do verbal ao não-verbal. Um poema em que o movimento e a fanopeia materializam-se em poeticidade.

O poema é composto por uma letra em cada página, numa sequência, lenta e dinâmica da cinematografia. Para perceber a movimentação é necessário, folhear a página com certa agilidade. Assim, só se processa no encontro com o vivo.

Há uma inversão na sequência das duas primeiras letras, visto que o "I" está antes do "L", numa configuração matemática, apontando para a quantidade de tracejados das letras, numa ordem equivalente a 1,2,3,4. Melhor expondo I, L, F, E, sua aglutinação somática confere ao ideograma sol "".

Não se pode esquecer que há um "eu" expresso no poema. A mutação revela este novo ser que nasce. "I" em inglês significa "eu", representante da primeira pessoa do singular, que se mistura com as outras pela soma, pela inversão do nascente e do poente "**E/Ǝ**", ou pela multiplicação de 4.2=8. Símbolo também do infinito, das muitas possibilidades de leituras.

Há diversas recriações, animação do poema LIFE em vídeo no *you tube*, concretizando a movimentação via intermédio da máquina computador. Augusto de Campos em 1996 cria uma animação digital e atribui voz ao poema. Personificando ainda mais este ser que quer ser coisa, poema vivo. Este também incorpora a cor amarela para efetuar a dinâmica do ideograma sol. Pode-se encontrar o trabalho no site: https://www.youtube.com/watch?v=OwFLdRxQ_e0, foi enviado em 26 de

dezembro de 2010, como língua viagem.

Outros eus podem ser encontrados nas recriações do poema LIFE, basta verificar a diversidade de leituras e movimentações com a essência do poema. O poema traz o seu eu que se descontinua na continuidade de ser próprio ser poético, que se multiplica, se transfigura em outros ser, mas não se perde enquanto o eu artístico, vivo, coisa que é.

Peça Paideuma III – Terra

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra

Já o poema TERRA reveste de múltiplas possibilidades de leituras com a mesma palavra ou fragmentos, trabalho no campo espaço-tempo. As combinações paronomásias formam palavras como “erra”, “ter” “ara” “rara”, geralmente o verbo na 3ª pessoa do singular do modo indicativo, com exceção do “ter” que está no infinitivo. Além disso, compõe a palavra “rater”, que em francês denomina perder, já “rate” no inglês denomina “tarifa”, que lembra impostos, capital. Divisão e multiplicação numérica parecem invadir o texto. Também traz frase imagéticas, “ara terra”, “rara terra”, “errar a terra”, “errara terra”, “terra ara terra”, “terra rara terra”. Esta dinâmica implica o nascimento de um outro ser, de um ritmo analógico, da morte da palavra “X” como “terra”, nasce milhares de outras aglutinadas e/ou justapostas.

Um poema antagônico, por sua seriedade crítica social e o toque de humor pelo aparente riso “ra”. A aliteração da vibrante “r” contribui com a ironia que está em

si mesmo. Há um som, um ritmo, uma imagem da aradura da terra, um trabalho entre o verbal e o não-verbal, que situa o método da pulverização fonética aplicado por Cumming.

A coisa poética configura-se em figuras geométricas: triângulos e retângulos de diferentes tamanhos, além das linhas obtidas pelos espaços vazios, uma na vertical e a outra inclinada, sem contar as margens. Simula-se desta forma uma incógnita, no aparente “y” espelhado. Que pode traçar a reflexão: Quem está a margem? Este poema pode ser considerado engajado, mas sobretudo há uma pintura artística com as letras e espaços. Uma poesia que faz corpo com seus orifícios.

No centro há um triângulo formando a partir da palavra “terra”, que gera “erra” até a diluição com o “a”, que se encontra com um outro triângulo já sem o “a” que procede do radical “terr” até “t” que simboliza uma cruz como símbolo da morte. Apresentando a morte da palavra “terra”. Há um triângulo maior, principiado com a última sílaba “ra” que revela “terraraterra” Além dos triângulos. Encontra-se retângulos um com o inteiro do poema, e a outra pela repetição vertical do verbo no infinitivo “ter”.

A palavra terra deixa de ser palavra para transformar-se em “signo de”, em coisa viva, pintura da própria terra, com marcas da má distribuição pelas diferenças de tamanhos e figuras geométricas, valorizando inclusive os espaços vazios como sem-terra. Desta forma, lê-se a página em branco, o espaço e tempo, como corpo do poema, mostra o Plano Piloto para poesia concreta:

> Produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural”.

Uma outra estrutura rítmica situa a arte poética, o não-verbal, a imagem, a pintura, a economia das palavras e a arquitetura.

O poema Terra também é recriado de diversas formas no campo da informática, o próprio Décio Pignatari realiza a experiência. Está disponível no site: https://www.youtube.com/watch?v=roa9aLU-h4Q. Assim, comunga de um eu plástico e um outro eu cinematográfico, mas não se perde a essência enquanto linguagem que é. Este signo de que corresponde a dinamicidade da palavra em processo artístico.

Tanto LIFE quanto TERRA são poemas trabalhado com uma única palavra, são textos condensados, mas com uma carga enorme de significado, tanto visual quanto social, sem ser apelativo. Os dois poemas têm um valor fanopaíco.

Conclui-se uma perspectiva, já inscrito pela poesia concreta, num processo verbivocovisual como herança que aspira um outro "eu", seja fragmentário, dialógico, desconcentrado, múltiplo, inúmeros, nômades, numa dança de múltiplas linguagens que conversam para além de seu tempo, instaurando o instante poético da coisa viva.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Arnaldo. **as coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

BATAILLE. Georges. O erotismo. Porto alegre: L&PM, 1987.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo & PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Poema LIFE recriação em movimento vídeo. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=OwFLdRxQ_e0. Acessado em 26/07/2015.

COLLOT, Michel. **O sujeito fora de si**. COLLOT, Michel. "O sujeito lírico fora de si". Trad. Alberto Pucheu. Disponível em:

http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/; numero11/xiv.html

ROLAND, Barthes. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez 7& Moraes, 1977.

_____. Contracomunicação. Cotia: Ateliê, 2004.

_____. **Poesia, pois é poesia.** São Paulo: Duas Cidades, 1977.

POUND, Erza. **ABC da Literatura.** São Paulo: Cultrix, 1979.

SANTAELLA. **Corpo e Comunicação: sintoma da cultura.** São Paulo: Paulus, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literature?** São Paulo: Ática, 2004.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Difel, s/d

Márcia Plana Souza Lopes

Pesquisadora de estudos artísticos e poéticos. Sua dissertação de mestrado (PUC-SP/2007) *Palavra, Voz e Imagem: a poética de Arnaldo Antunes*. É integrante do Grupo de poesia *Taba de Corumbê em Mauá; dos Estudos de Poética: Interconexões Diacrônico-Sincrônicas na Poesia Brasileira e Portuguesa* (PUC-SP) e participa dos Sábados PerVersos no Alpharrabio: Livraria – Sebo.

CORRESPONDÊNCIAS ENTRE MÚSICA E IMAGEM NA PRODUÇÃO VISUAL DE SAVÉRIO CASTELLANO

Victor Castellano
ECA/USP – contatomusico@gmail.com

RESUMO
Pretende-se discutir aspectos da produção do artista plástico brasileiro Savério Castellano (1934-1996) relativos à última fase de sua trajetória visual, à qual recentemente denominamos *fase musical*[1]. A partir da análise de três desses trabalhos procuraremos observar a maneira como Castellano lidou com repertórios sígnicos, sobretudo simbólicos e icônicos, a fim de compreender a inserção das estruturas musicais no campo plástico e, dessa forma, melhor visualizar seu modo característico de operar.

PALAVRAS-CHAVE
Savério Castellano. Música e artes visuais. Música e semiótica.

ABSTRACT
This article discusses aspects of the production of Brazilian artist Savério Castellano (1934-1996) throughout the last phase of his visual trajectory, which recently we called musical phase[2]. From the analysis of three of these works, we will observe how Castellano handled symbolic and iconic repertoires to understand the inclusion of musical structures in the plastic field and thus better visualize his characteristic mode of operation.

KEYWORDS
Savério Castellano. Music and visual arts. Music and semiotics.

Savério Castellano, pintor, gravador, aquarelista e desenhista brasileiro cuja produção visual insere-se no contexto da arte contemporânea brasileira da segunda metade do século XX, demonstrou ao longo de toda sua produção forte interesse por temas que se expandiam para além dos limites da linguagem pictórica. Assim, após longos períodos de imersão em pesquisas em múltiplas áreas de seu interesse, de onde extraía a matéria prima para sua obra visual, nasceriam as estruturas poéticas que hoje vemos em muitos de seus trabalhos: simbologias astrológicas, códigos

---

[1] Este artigo aprofunda alguns temas abordados na tese de doutoramento *Ouvir para ver melhor: o pensamento sonoro na produção visual de Savério Castellano* (Victor Castellano, 2013) defendida na ECA-USP sob orientação do Prof. Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim.
[2] *This article delves some issues addressed in the preparation of the doctoral thesis entitled 'Listen to see better: the sound thought in visual production of Savério Castellano' (Victor Castellano, 2013) advocated in ECA-USP under the guidance of Prof. Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim.*

matemáticos, conceitos da psicologia e, como abordaremos no presente artigo, estruturas sígnicas da linguagem musical. Por exemplo, a respeito de seus estudos sobre o uso da computação em artes, ainda na década de 1970, escreveu a crítica e curadora Aracy Amaral sobre Savério:

> (…) de sua formação como arquiteto, deixa transparecer a preocupação com a ordenação do espaço, enquanto é subjacente às suas imagens, especulações matemáticas e de ordem quantitativa, que o levariam a aproximar-se da computação (AMARAL, 1983, p. 165).

Todo este repertório, trabalhado por sua poética, viria a caracterizar um dos aspectos mais fortes da linguagem pessoal deste universal artista sorocabano ao longo dos cerca de trinta anos de sua produção. Embora esta não seja uma atitude incomum para artistas que buscam renovação criativa em fontes de interesse diversas, é particularmente interessante observar como alguns deles, mais do que outros, demonstram maior ímpeto pelo rompimento das fronteiras que delimitam as especificidades de sua área de expressão, o que exigiria neste sentido maior grau de comprometimento com a aquisição e a vivência de novos sistemas sígnicos, a partir de onde a poética e a linguagem individual estariam aptas a produzir uma obra. Esta atitude interativa, que vislumbra a arte de um ponto de vista menos especializado, evidentemente também não é uma exclusividade da produção contemporânea, fato já sondado por pesquisadores interessados na investigação das correlações criativas estabelecidas pelos artistas. Segundo Peter Vergo, podemos enumerar boa quantidade de músicos, escritores, escultores e artistas plásticos que demonstraram ao longo dos séculos um real interesse pela vivência de linguagens exteriores à sua principal.

> *Artists in every period have experimented from time to time with forms of art that strictly speaking were not their own. Michelangelo´s sonnets spring to mind as an example, as the watercolours of William Blake. Wagner serving as his own librettist or paintings by the novelist D. H. Lawrence provide other examples. Even so, it seems that the early years of the twentieth century were specially fertile in this regard. Many writers, painters and composers, no longer willing to restrict themselves to the traditional practice of their art, started to cross the boundaries had hitherto divides on art form from another* (VERGO, 2012, p.143).

Ao estudar a obra de Paul Klee (1879-1940), reconhecidamente um artista plástico envolvido com a prática musical ao longo da vida, Rosana Ramalho de

Castro observou vários indícios que demonstram a preocupação do artista suíço com a aquisição de codificações simbólicas musicais que seriam incorporadas à sua obra. As primeiras linhas de seu artigo explicam bem:

> Klee demonstrava desde jovem seu interesse na existência de uma relação formal entre a música e as artes visuais. Por isso, desde os primeiros anos de sua vida escolar, já realizava experimentos neste sentido, desenhando os códigos simbólicos do universo da música nas bordas dos cadernos de aulas de desenho geométrico (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 1).

Igualmente, poderíamos enumerar uma quantidade significativa de músicos e artistas plásticos que buscaram estabelecer relações sonoro/visuais pertinentes e que se desatacam na produção que vai da segunda metade do século XIX à primeira metade do século XX. Entre eles estão, por exemplo, os compositores Modest Mussorgsky (1839-1881), e sua conhecida suíte *Quadros de uma exposição*, de 1874, e Claude Debussy (1862-1918) e "seu interesse pela noção visual do arabesco" (VERGO, 2012, p. 9). Dos artistas plásticos: Paul Cézanne (1839-1906), com *Overture to Tannhäuser*, de 1869; Gustav Klimt (1862-1918), com *Beethoven-frieze*, de 1902; Georges Braque (1882-1963), em *Aria de Bach*, de 1913; Pablo Picasso (1881-1973), *Guitare*, de 1914; Piet Mondrian (1872-1944), *Broadway Boogie-Woogie,* de 1942 e Wassily Kandinsky (1866-1944) que, em seu ensaio *Do espiritual na arte* (de 1911), faz referências à música como parte integrante de seu conceito de arte monumental*,* ligada à síntese dos movimentos da imagem, da dança e da música (VERGO, 2012, p.150).

Yara Borges Caznok, em sua tese de doutoramento *Entre o audível e o visível*, após retrospecto das relações espaço-temporais nas artes e um levantamento histórico de experiências com som, cores, espaço e imagens, realiza uma listagem com alguns dos nomes cuja produção mais recente, a partir da segunda metade do século XX, lida com elementos gráfico-sonoros importantes. Segundo a autora, entre os músicos que se ocuparam, por exemplo, das formas de notação musical não tradicionais, - como a *notação roteiro*, (que utiliza uma "bula" detalhando cada um dos sinais utilizados pelo compositor), a *notação gráfica*, que faz utilização de gráficos (que para ela é a forma de notação mais radical em termos de imprecisão) e as *partituras verbais*, nas quais apenas instruções são escritas para que os músicos possam se inspirar em seu conteúdo, - são, entre outros, os

norte-americanos John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1912-1987), Earle Brown (1926-2002) e Christian Wolff (1934), o austríaco Anestis Logothetis (1921-1994), o alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007), o ítalo-francês Luc Ferrari (1929-2005), o polonês Krzysztof Penderecki (1933), o canadense Murray Schafer (1933), o Inglês Cornelius Cardew (1936), o croata Dubravko Detoni (1937), o suíço Pierre Mariétan (1935) e o Brasileiro Willy Corrêa de Oliveira (CAZNOK, 2008, pp. 61-68). A esses, acrescentamos os nomes do *Fluxus*, - movimento bastante ativo na década de 1960 cujos membros (entre eles a artista plástica Yoko Hono e o compositor John Cage), realizaram experiências de intermídia nas quais a noção de "evento" é parte integrante da obra, - além do músico/artista plástico australiano Marco Fusinato (1964) que, recentemente, em sua passagem pela 30ª Bienal de São Paulo, apresentou desenhos onde constam intervenções visuais nas partituras das *Imaginary Landscapes*, de John Cage.

Para Renina Katz (1925), artista plástica que conviveu com a produção de Savério Castellano desde a década de 1960 [3], e cuja relação pessoal com a música sempre foi bastante intensa, esta aproximação entre a figura do artista e a do músico, contudo, não deve ser generalizada entre os artistas plásticos. Quando pedimos sua opinião sobre a relação geral dos artistas com a linguagem musical ela pondera:

> Olha, depende. Tem uns que são surdos de vez! Mas a minha relação é familiar. Eu estudei dois anos de violino, quando tinha seis anos de idade, porque era a vontade de meu pai, que achava o violino um instrumento maravilhoso. E eu tinha o chamado "bom ouvido", mas o violino é muito difícil! Então a música na minha família sempre foi muito próxima e muito estimulada. Minha prima irmã Janete foi pianista e cravista. E minha mãe me levava para ver nas cenas vesperais, no Rio de Janeiro, as óperas. [...] A Maria [4] vai a muitos concertos... eu não sei qual é a intensidade, mas eu sei que para ela a música comparece. Eu tenho a impressão, por exemplo, que o Brecheret não estava muito ligado à música. Nem o Volpi. Não é algo obrigatório (KATZ, *apud* CASTELLANO, 2013, p. 50).

A partir do exposto até aqui, não deverá ser um problema admitir que as práticas artísticas, por mais que suas especificidades delimitem um fazer característico mais ou menos individual (com códigos, sintaxes e poéticas próprias),

[3] Renina Katz e Savério Castellano trabalharam na gráfica litográfica *Imagos* (SP).
[4] Maria Bonomi, arista plástica ítalo-brasileira (1935), igualmente contemporânea e amiga de Savério na Gráfica Imagos.

não devem ser e nunca foram tão afastadas entre si quanto a categorização histórica tenha nos condicionado a pensar. Aquilo que chamamos usualmente de artes espaciais ou visuais (arquitetura, escultura e pintura), temporais ou da audição (música, poesia e prosa) e do movimento (dança, teatro e cinema), tendem por natureza a interagir, como bem exemplifica o poeta e ensaísta Décio Pignatari (1927-2012) ao analisar a função do ritmo e sua incursão nas múltiplas manifestações criativas:

> Ritmo = pulsação de eventos ou elementos, sucessiva ou simultaneamente.
>
> Elementos ou eventos sonoros: música, poesia. Elementos ou eventos audiovisuais: cinema, TV, poesia. Elementos ou eventos háptico (tátil)-visuais: escultura, arquitetura, tecelagem. Elementos ou eventos háptico-audio-visuais: dança (PIGNATARI, 1983, p.17).

Para melhor compreendermos como o Savério Castellano aprofundou esta relação devemos primeiramente identificar alguns dos materiais, - sonoros, sígnicos e imagéticos, - com os quais o artista trabalhou. Proporemos a seguir um esquema simplificado no qual destacamos duas abordagens introdutórias ao assunto, para podermos compreender a relação do artista com a linguagem musical ao longo das décadas de 1970 e 1980.

1 - A primeira delas diz respeito aos elementos constituintes da matéria prima sonora, formados essencialmente por fenômenos físicos e representados por simbologias numéricas, conceitos matemáticos e físicos. Alguns elementos musicais, apreendidos como fenômenos acústicos, têm na ciência a sua codificação estabelecida, como ocorre nas medidas de frequência (Hertz), de amplitude (na medição da intensidade) e nas combinações sinusoidais de composição do timbre, como elucida José Miguel Wisnik:

> De modo geral, o som é um feixe de ondas, um complexo de ondas, uma ‘imbricação de pulsos desiguais’, em atrito relativo. (...) São os feixes de ondas mais densos e esgarçados (...) que dão ao som aquela singularidade colorística que chamamos timbre (WISNIK, 1989, p. 21).

Que continua mais adiante ao explicar a noção de amplitude:

> (...) Assim como o timbre colore os sons, existe ainda uma variável que contribui para matizá-los e diferenciá-los de outro modo: é a ‘intensidade’ pela maior ou menor amplitude da onda sonora. (...) A

> intensidade é uma informação sobre um certo grau de 'energia' da fonte sonora (WISNIK, 1989, p. 23).

Em um trabalho de 1974, intitulado *Análise do pensamento sonoro*, que precedeu, portanto, a *fase musical*, Savério lidou basicamente com conceitos de ordem acústica em articulação com a linguagem pictórica que desenvolvia na época. Esta era uma fase em que o artista tratava muito intensamente de temas relacionados à psicologia junguiana, sendo por nós considerada uma obra de linguagens híbridas em uma época de transição:

Fig. 1- *Análise do pensamento sonoro*, 1974. Acrílico sobre papel, 50x60 cm. Acervo da família.

A seguir, num detalhe desta obra, vemos a expressão *subsônico*, em uma clara referência às designações cietíficas utilizadas por Savério para a definição das baixas frequências.

Fig. 2- Detalhe de *Análise do pensamento sonoro*: a expressão s*ubsônico,* em uma referência às frequências sonoras situadas abaixo da capacidade auditiva do ser humano.

Na ilustração seguinte, as mesmas expressões são encontradas à esquerda (s*ubsom*) e à direita (u*ltrasom*) em relação ao som central (Dó 3), o que demonstra um conhecimento prévio do código estritamente musical já na década de 1970:

Fig. 3- Ao centro, a expressão Dó 3, que, comumente, se refere ao Dó central do piano.

2- Já na *fase musical*, durante a década de 1980, Savério passou a abordar a linguagem musical a partir de sua *gramática*, ou seja, das formas de representação (simbólicas, por exemplo) que envolvem, em termos mais objetivos, seus códigos, regras, escrita e conceitos. Além dessas formas de representação, teremos, entretanto, correspondências entre som e imagem que não passam pelo aspecto simbólico representacional, - mas analógico, - que procura criar associações entre música e imagem a partir de relações imagéticas. A seguir, uma das obras da *fase musical* que mostra a aplicação de novos códigos musicais:

Fig. 4- *Centro tonal sol,* 1983. Litografia, 60x80 cm. 5/15. Acervo da família.

No fragmento abaixo, podemos ver onde esses símbolos estão aproximadamente posicionados. É importante notar também como alguns deles são símbolos não tradicionais, utilizados especificamente na codificação de Paul Hindemith (1895-1963), compositor e teórico alemão referencial para Savério em seus estudos musicais. Entre eles, estão os signos que representam algumas das funções tonais (tônica, subdominante e dominante), expressões indicativas da *2ª voz* e da *2ª voz elaborada* e relações intervalares harmônicas [5].

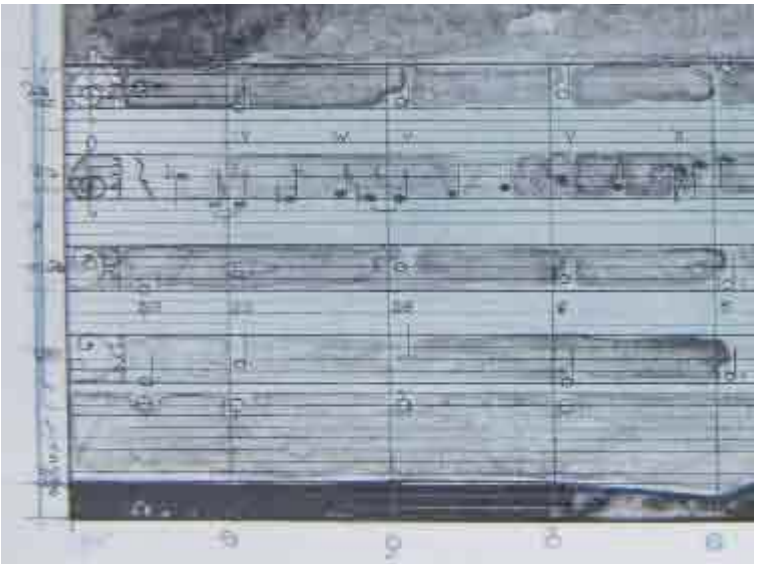


Fig. 5- O pentagrama e alguns dos símbolos musicais.

Mas, além do uso da notação simbólica, que possibilitava a real execução da música contida na obra, a linguagem pessoal de Savério também criou formas de representação analógicas, não simbólicas, através de uma poética associativa, onde a intuição do artista se mostrou capaz de explorar formas e estruturas pictóricas das mais variadas.

A concepção de uma sintaxe que articula estruturas sígnicas não necessariamente simbólicas foi amplamente investigada por Décio Pignatari, que tratou das correspondências contidas, sobretudo, no campo da poesia e da arquitetura, mas com incursões importantes nas artes plásticas, na música e em outras manifestações artísticas. Associações que ele chamou de *icônicas*, - entendido o ícone como “um signo que tem alguma semelhança com o objeto

[5] A esse respeito, cf. a tese de doutorado *Ouvir para ver melhor: o pensamento sonoro na produção visual de Savério Castellano* para um entendimento da simbologia de Paul Hindemith e seu uso na obra de Savério Castellano.

representado" (COELHO NETTO, 1990, p. 58), - estabelecem na arte, segundo Pignatari, relações por similaridade, justaposição e montagem que se opõe àquelas encontradas predominantemente no universo verbal, em que as relações simbólicas se dão, sobretudo, por subordinação (ou contiguidade, como ele também as denomina) através daquilo que se compreende na linguagem verbal como predicação. Pignatari explica:

> Embora não em termos rígidos e absolutos, o universo icônico é o universo do não-verbal; já o universo simbólico é constituído basicamente, de corpos verbais. E cada um deles apresenta preferências sintáticas ou organizacionais: o primeiro tende a estruturar-se por coordenação ou parataxe; o segundo, por subordinação ou hipotaxe (PIGNATARI, 1987, p. 168).

Desenvolvendo conceitos inaugurados por David Hume (1711-1776) e desenvolvidos por Charles Sanders Peirce (1839-1914), Pignatari fundamenta-se na idéia de que as associações entre objetos e/ou signos operam de duas maneiras diametralmente opostas: (1) simbolicamente, quando o signo que representa um objeto liga-se a este por meio de convenção coletiva estabelecendo entre si, a exemplo do que ocorre na linguagem discursiva, relações por subordinação ou contiguidade; (2) analogicamente, quando, ao representarem algo, os signos ligam-se a este não por convenção, mas através de padrões de semelhança, por exemplo, sonoros, rítmicos e imagéticos. Pignatari exemplifica o uso das relações icônicas na poesia com a *paronomásia* (o trocadilho), figura de linguagem que consiste na relação entre dois signos verbais que compartilham dos mesmos padrões sonoros: *Aguilar é águia* (PIGNATARI, 2004, p. 113).

É importante frisar que, ao tratar dos processos associativos por semelhança na poesia, - que, como acabamos de ver, também se utiliza de padrões musicais, - Pignatari levanta questões importantes que podem e devem ser aprofundadas no campo da representação musical, seja para a melhor compreensão do uso da codificação simbólica utilizada predominantemente em nossa tradição ocidental (notas, pentagramas, claves, etc.) seja para a expansão das formas icônicas de associação imagética entre o fenômeno sonoro e novas formas de representação no plano visual. Na ilustração a seguir, em um fragmento de *Centro tonal sol*, podemos observar a utilização de gráficos e patamares relacionados às alturas das notas musicais:

Fig. 6- Fragmento de *Centro tonal sol*: gráfico de alturas.

No detalhe a seguir, observamos a relação estabelecida por Savério entre os signos verbais, isto é, o nome das notas e os patamares contidos no gráfico criado por ele para representar, em sistema icônico, a altura dessas notas:

Fig. 7- Detalhe do gráfico de alturas.

É interessante perceber como a estrutura icônica utilizada por Savério para representar as variações de alturas neste trabalho refletem, - algo já abordado em nossa tese de doutorado, - sua formação como arquiteto e sua concepção racional e lógica do mundo que o rodeia [6].

A seguir, mostramos mais um dos trabalhos da *fase musical*, que agora trata da representação pictórica do parâmetro rítmico musical. Simbolicamente, esta representação é tradicionalmente feita pelas figuras rítmicas (semibreves, mínimas, semínimas, colcheias, etc.). Poeticamente, uma destas figuras é recriada a partir de pressupostos simbólicos e icônicos:

[6] Savério Castellano estudou arquitetura na FAU-USP entre 1959 e 1968, onde foi aluno, entre outros, do historiador e artista Flávio Motta (1923).

Fig. 8- *Forma gráfica em ré menor*, 1983. Litografia, 76x56 cm. 24/50. Acervo Ymagos**.**

Na ilustração a seguir, temos uma esquematização da *colcheia*, figura rítmica cuja forma gráfica foi apreendida por Savério na criação de sua litografia:

Fig. 9- Esquema gráfico de uma figura rítmica: a *colcheia.*

É importante perceber como o artista desconstrói o *símbolo* da figura rítmica

para depois recriá-lo, através de processos de abstratização, em uma *imagem*, a um só tempo simbólica e icônica. A obra, elaborada a partir de técnicas litográficas[7], que permitem o uso de transparências e gradações cromáticas, foi estruturada por elementos geométricos que permitem representar poeticamente as formas da colcheia, traduzindo não apenas o símbolo musical,- entendido como código operativo que designa uma determinada instrução musical, - mas também o conceito musical, mais amplo, que se apresenta por detrás do símbolo.

Relações dessa natureza, onde a idéia musical se manifesta entre o analógico e o simbólico, permeou de maneira criativa a produção de alguns artistas plásticos do início do século XX, como podemos ver especialmente em Piet Mondrian e Paul Klee. Ramalho de Castro, nas entre linhas de seu artigo, descreve bem este processo, no caso de Klee:

> Klee identificou as relações formais entre a música e as artes visuais, apresentando conexões entre a linha melódica e a linha no desenho; o ritmo e as sequências de módulos e sub-módulos; os tempos dos compassos e as divisões da pintura; a métrica da música e a modulação da forma e da cor nas artes visuais. Klee também apresentou suas experiências com superposições de cores e texturas para representar visualmente a polifonia (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 1).

Trabalhos como *Fugue in rot* (Fuga em Vermelho), de Klee e *Booguie Wooguie*, de Piet Mondrian exemplificam as possibilidades de correspondência analógica entre movimento e imagem (através de sensações vibratórias), e o conceito de polifonia (através da superposição cromática) que se propõe a ir além da representação simbólico/analógica utilizada na grafia da música ocidental para delimitar as frequências e ritmos sobre o pentagrama[8].

A esse respeito, Savério Castellano saberá, igualmente, como procuramos demonstrar, utilizar de conhecimento, pesquisa e intuição na produção de uma obra que se propõe expandir os limites da representação pictórica do universo musical.

---

[7] Litografia é o procedimento de impressão gráfica realizado a partir de imagem desenhada sobre base calcaria, normalmente a pedra litográfica, e sua posterior impressão sobre papel.

[8] A esse respeito, cf. o sub-capítulo *Os sons e o espaço* do livro *Entre o audível e o visível*, de Yara Caznok (pp. 51-57) sobre um histórico da notação musical e sua relação com o espaço bidimensional, a escrita neumática e a regência quironômica.

CONCLUSÃO

A análise dos trabalhos da *fase musical* de Savério Castellano pode ser realizada a partir de múltiplas abordagens. Diferentemente do procedimento utilizado em nossa tese de doutorado, que tratou prioritariamente da contextualização histórica do artista e sua obra, da identificação dos elementos musicais (símbolos e conceitos) em suas gravuras, aquarelas desenhos e óleos, procuramos aqui observar esta produção sob o ponto de vista das estruturas sígnicas como forma de representação visual do universo musical. Para tal, lançamos mão de algumas ferramentas semióticas que, a partir de breve incursão na teoria peirceana sob o olhar de Décio Pignatari, nos permitiram distinguir as diferenças entre *símbolo* e *ícone* e, desta maneira, identificar, ainda que de maneira breve, o *modus operandi* de Savério em suas propostas de representação do universo sonoro.

Os textos de Pignatari consultados para a elaboração deste artigo são relacionados, sobretudo, à analise da linguagem da poesia, e, talvez pela estreita relação que esta arte literária mantém com padrões métricos e sonoros musicais, levantam questões pertinentes para a compreensão de como as estruturas gráficas musicais articulam-se na obra de Savério, seja pela abordagem de símbolos musicais (claves, figuras rítmicas, pentagramas, etc.), seja pela criação de correspondências analógicas entre som e imagem, relacionadas de maneira menos evidente ao uso do *ícone*. Neste sentido, há que se aprofundar ainda a maneira como essa terminologia poderá ser transposta para a análise das estruturas contidas em outros trabalhos da *fase musical*.

Além da constatação de um elevado grau de conhecimento na aquisição do código musical, verificamos também a maneira como Savério trabalhou sua obra, - algo já observado em nossa tese de doutorado, - a partir de seu relacionamento com múltiplas esferas do conhecimento, evidenciando-se dessa forma uma das características principais de sua produção como um todo: seja na *fase musical*, seja nas relações que estabeleceu com a matemática, a psicologia ou a computação, a interdisciplinaridade de sua obra será provavelmente lembrada como a marca fundamental de sua poética.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Textos do trópico de capricórnio*. São Paulo: Editora 34, v. 3, 1983.

CASTELLANO, Victor. *Ouvir para ver melhor: o pensamento sonoro na produção visual de Savério Castellano.* São Paulo, 2013. 250f. Tese (Doutorado em artes). Departamento de Artes Plásticas (CAP) – ECA/USP.

CAZNOK, Yara Borges. *Entre o audível e o visível*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2008.

COELHO NETTO, Teixeira J. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. 4. ed. São Paulo: Moraes, 1983.

_____. *Semiótica da montagem.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RAMALHO DE CASTRO, Rosana Costa. *O pensamento criativo de Paul Klee: arte e música na constituição da teoria da forma*. *Per Musi,* Belo Horizonte, n. 21, p. 7-18, 2010.

VERGO, Peter. *The music of painting: music, modernism and the visual arts from the romantics to John Cage.* NY: Phaidon, 2012.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Victor Castellano

Doutor em Poéticas Visuais (ECA-USP, 2013); Mestre em Processos da Criação musical (ECA-USP, 2008); Mestre em violão (Leopold Mozart Konservatorium – Augsburg/Alemanha, 1999); Bacharel em violão (ECA-USP, 1995); Professor do Conservatório Municipal de Guarulhos/SP.

ARTE

MESA 27 - Arte e Cidade

Carlos Alberto de Freitas
O TEATRO QUE CRITICA A CIDADE

Diego Alves Marques
CORPOS PESTILENTOS: A ARTE DA PERFORMANCE COMO PRATICA MICROBIANA NAS CIDADES IMOBILIZADAS

Luiza Sandler
A ESCULTURA POSTA EM USO - INVESTIGAÇÃO DE EXEMPLOS DE INTERAÇÃO LÚDICA NO ESPAÇO PÚBLICO DE SÃO PAULO

Célia Regina Gouveia Vaneau
INTERLINGUAGENS: O CORPO CONECTADO

Otavio Fabro Boemer / Agnus Valente
O GRAFITEIRO/ARTISTA/PESQUISADOR SER CULTO HÍBRIDO CONTEMPORÂNEO

O TEATRO QUE CRITICA A CIDADE

Carlos Alberto de Freitas
Instituto de Artes da Unesp – c.a.freitas@bol.com.br

RESUMO
O teatro apresentado em logradouros públicos das grandes metrópoles conta com a presença de moradores em situação de rua. Este texto tem como objetivo problematizar se as artes cênicas podem causar transformações no ambiente urbano das grandes metrópoles e também nos moradores em situação de rua. Nesse sentido, utilizaremos os conceitos de Milton Santos para observarmos quem são os moradores em situação de rua; Teixeira Coelho nos trará uma visão de teatro radial e com Jacques Rancière, analisaremos as tensões desses elementos quando juntos.

PALAVRAS-CHAVE
Teatro. Política. Logradouro público. Apropriação da Cidade.

ABSTRACT
The theater, which is performed in large and public metropolitan areas, has the presence of street dwellers. This paper aims to question if the performing arts may cause some changes in both urban environment of large metropolitan areas and street dwellers. Therefore, We will use the concepts of Milton Santos to observe who the street dwellers are; Teixeira Coelho will bring us the view of Radio Theater and, with Jacques Rancière's ideas, we will analyze the tensions of those elements together.

KEYWORDS
Theater. Politics. Public space. Appropriation of the City.

Cidadão comum na cidade contemporânea

A sociedade capitalista na qual estamos inseridos, por opção ou não, valoriza os indivíduos que fazem parte do círculo vicioso de produção e consumo, se por algum motivo o indivíduo esta alijado desse sistema, ou ele é um problema/ peso a ser resolvido ou ele é ignorado, se tornando “invisível”.

Esse quadro se torna mais explicito nas grandes metrópoles. Para o homem comum, aquele voltado a vida cotidiana, o mundo concreto e imediato é a cidade, sobretudo as metrópoles. Nesse ambiente, o mundo se move mais rápido e os homens também, com essa presença simultânea a diferença entre os homens fica explicita.

> Há na cidade dois níveis de território sendo ocupados em co-presença, e de forma tensa, são elas as áreas “luminosas” constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõe

> e contrapõem às zonas "opacas" onde vivem os pobres: Estas são os espaços do aproximativo e não (como as zonas luminosas) espaços de exatidão, são espaços inorgânicos, abertos e não espaços racionalizados e racionalizadores, são espaços de lentidão e não de vertigens. (SANTOS, 1994, p 83)

Nestas zonas "opacas" resultantes de sucessivos arranjos espaciais sobre o território, velhas arquiteturas herdadas ou conjuntos precariamente edificados das periferias e favelas, protegidas por suas fraquezas e pela incapacidade de adaptação frente ao imperativo econômico e tecnológico da globalização, surge o homem lento, pobre, despido de tudo e com necessidades essenciais à sua sobrevivência. Este homem pauta uma nova lógica de sobrevivência, alicerçado nas relações de proximidade, contiguidade e reciprocidade, mas é um indivíduo sem voz para sociedade ensurdecida pela lógica consumista do sistema capitalista.

A cidade contemporânea é a cidade dos guetos, segregando as diferenças sociais, por meio dos processos de fragmentação, homogeneização e de privatização do espaço público. Não por acaso que a revitalização das áreas centrais urbanas costumam promover a chamada "*gentrificação*", requalificando os espaços com a expulsão de seus moradores tradicionais.

Artes cênicas e espaço urbano

Diante do quadro apresentado sobre a cidade e seus habitantes, vemos o teatro intervindo na lógica de exclusão dos homens lentos, trazendo a tona e de forma crítica, outros modos de ver e agir diferentes dos consagrados pela hegemonia predominante nas metrópoles. O espaço urbano da cidade tem papel importante, porque é onde circula e/ou se confrontam, pobres e ricos.

Na criação cênica, há sempre uma intenção que busca no receptor o reconhecimento de um fato ou situação exteriorizados na cena, com capacidade de produzir imagens que alimentem a percepção do receptor. É necessário nos afastar da ideia de reconhecimento como sendo apresentação de um fato passado ou preexistente, tornando-se algo que faça sentido para o receptor.

Em que medida as artes cênicas poderiam escapar do papel de simulacro da vida e se transformariam em "acontecimento", fazendo com que a cena tenha mais sentido ao receptor? Acreditamos que é se afastando das amarras textuais

literárias ou dramáticas e dos simulacros da vida. Pavis comenta:

> Anteriormente, a representação clássica só aparecia como a parte exterior e secundária do texto; não comprometia o sentido da obra representada, mas propiciava um complemento artístico à fala. (PAVIS, 2007, p. 339)

Portanto, uma representação que crie para si um caminho autônomo, onde a cena se faz singular, única no momento e lugar de sua produção, dando peso equivalente aos diversos elementos que a compõem (dramaturgias) e conjugados sempre no tempo presente com o ator, o encenador, espectador e o espaço da encenação, ou seja, todos esses elementos acabam por definir a energia da cena e essa interação sensorial poderá ser um acontecimento. Ainda segundo PAVIS, "É preciso tomar a cena como acontecimento único, construção que remete a si mesma (este é o signo poético) e que não imita um mundo de ideias" (PAVIS, 2007, P. 339)

A representação vista como acontecimento pode abrir diversas possibilidades de crítica, desde aquela dirigida a um sistema estabelecido ou mesmo a todos aqueles presentes no ato da apresentação. E isso é possível quando nos afastamos da pura externalidade do texto e do trabalho de ator que interpreta e não cria. Para Jacques Rancière, (...) do ponto de vista platônico, a cena do teatro é simultaneamente, espaço da atividade pública e lugar de exibição dos 'fantasmas', embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços. (RANCIÈRE, 2004, p.16)

No teatro, a "representação" passa pelo processo de ressignificação e torna-se pertencente aos atores, encenadores e espectadores envolvidos nessa experiência única, sendo capaz de confundi-los nessa interação transformadora entre sujeito e ambiente, sobretudo no urbano da cidade contemporânea. Todas as pessoas envolvidas no espaço do acontecimento teatral poderão condensar as múltiplas proposições da representação.

Os interesses e/ou questionamentos do indivíduo, transformado em objeto de direcionamento da criação, faz os envolvidos experimentarem sensações diversas: medo, prazer, desconfiança, tristeza, alegria, ou apenas suscita um interesse pelo tema da peça. Esse momento de "confusão" pode trazer dúvidas, reflexões e ideias criativas.

Segundo Teixeira Coelho, essa reorientação da percepção não é um espaço de comunicação, de consciência imediata, mas de participação e que somente compreende quem está envolvido. É também definido como um espaço anafórico, e COELHO define anáfora como:" (...) movimento através de um espaço. Aparição, ascensão, movimento de subida a partir de um fundo e retorno a esse profundo para tornar a subir; (...) ação, trajetória, percurso." (COELHO, 1983, p. 117).

Não é um teatro de soluções prontas. O pressuposto é que se a experiência for significativa e causar ressonância com os interesses e preocupações dos participantes, causará impacto e, provavelmente, mudança de percepção. Nesse processo, não são apenas os fatores cognoscíveis que orientarão a experiência, ela não será apreendida apenas pela razão, mas também pelas abstrações e emoções. E é nessa tentativa de reorientar a percepção que esse teatro acaba por fomentar o questionamento e a crítica em todos aqueles envolvidos nessa experiência.

Ainda, segundo COELHO, essa relação da participação do público é abordada e ele propõe um termo que é o “teatror”. Poderíamos entender que o participante não é nem o ator e nem o espectador, ele é mais do que isto, é o “sujeito do teatro”, que se insere e se aprofunda no espaço, vivendo o espaço. A lógica do teatror não é racional, mas icônica. É o sentido icônico que se apresenta como um conjunto de sentidos, com sua lógica nas extremidades da audição, do olfato, da gustação, do tato e da visão.

Essa experiência única pode ser entendida como o resultado de um conjunto de ações e/ou reações que os participantes da apresentação empreenderam sobre o ambiente social e físico. É interessante ressaltar que um processo de mudança de percepção é sempre dialógico, ou seja, participante e ambiente se transformam mutuamente. Sendo assim, o teatro feito nos logradouros públicos das grandes metrópoles pode causar transformações tanto neste ambiente, como nos participantes da apresentação.

Com relação ao espaço, COELHO trabalha com dois termos, o espaço vivenciado e o espaço consumido. No primeiro, o espaço é produzido e vivido pelas pessoas que o usam, o que produz uma significação na relação com ele. No segundo, os espaços são consumíveis sem serem usados, sem produzirem significação, espaços que transformam as pessoas em “uma massa indiferente e

equivalente". O espaço vivido que COELHO apresenta é "(...) espaço do uso e do usuário, o espaço por ele elaborado, que ele domina e no qual se envolve, espaço que incorpora a imaginação e é por ela incorporado." (COELHO,1983, p.116)

Teatro e política

Para refletirmos sobre a existência de conexão entre arte e política no ambiente urbano das grandes metrópoles, vamos trazer o conceito de "Partilha do Sensível", de Jacques Rancière.

Segundo o filosofo Jacques Rancière, existe conexão entre estética e política que está na singularidade do indivíduo artista. No seu livro "A partilha do sensível", o autor propõe que a escrita e as artes plástica são formas artísticas e essas constituem "práticas da palavra e do corpo", portando são formas de partilha do sensível que operam um deslocamento necessário à reflexão e à transformação social. Na visão do autor, trata-se da incerta realidade da arte, na qual o argumento em si da legitimidade ao desentendimento, e os atos estéticos configuram a experiência, pois essas levam a novos modos de sentir e novas formas de subjetividade política. Segundo Rancière, "os atos estéticos como configurações da experiência criam novos modos de percepção sensorial e induzem a novas formas de subjetividade" (RANCIÈRE, 2004, p.9).

Para entendermos o real sentido deste pensamento, é necessário inscrever a arte num regime próprio, a que o autor chamou de regime estético, e que se opõe a dois outros grandes regimes de pensamento das práticas artísticas, importantes na tradição ocidental, o regime ético e o poético/representativo.

O regime ético apenas diz respeito às imagens e às artes que se constituem numa relação formadora com o *ethos*, com a comunidade e o modo de ser dos seus elementos, entretanto não devolve à arte uma esfera individualizada. Essas imagens são tomadas em função da sua verdade intrínseca, em função dos seus usos e dos efeitos que produzem na maneira de ser dos indivíduos e da coletividade, cumprindo assim um destino social e político.

Já no regime poético/representativo, as artes colocam-se no campo das "belas artes", dependentes dos modos de fazer, ver, julgar e de uma classificação, pois só assim possibilita a sua identificação e apreciação por meio de um princípio

representativo, a mimeses.

Frente a esse dois regimes de arte apresentado, Rancière propõe um terceiro em contraposição a eles, que é o regime estético. Este regime singulariza a arte, interrompe a lógica ética da apropriação das formas de arte não autônomas, substituindo pelo par concordante *poiesis/aisthesis*. Com essa proposição, a arte se liberta de sua condição de belas artes, redefinindo a si própria.

Entendemos que do ponto de vista de Rancière, a estética e a política são maneiras de organizar o sensível, que fazem entender, ver e construir uma visibilidade e inteligibilidade dos acontecimentos. Segundo o filosofo, se estética e política caminharem juntas, ambas podem abrir possibilidades de percepções individuais, porque tem em comum as delimitações do visível e do invisível, do audível e inaudível, do pensado e do impensável, do possível e do impossível.

A reorganização do sensível abre perspectivas e possibilidades, pois ao estabelecer algo compartilhado e, ao mesmo tempo, exclusivo a cada indivíduo, as partes envolvidas terão que negociar os desconfortos e desentendimentos que essa situação gera. É nesse ambiente de tensão que pode surgir novas perspectivas e possibilidades.

Portanto, se o teatro que poderíamos chamar de “crítico/protesto” fomentar situações de tensão entre conceitos pré-estabelecidos num ambiente sociocultural, numa localidade e frente uma proposição cênica, criar-se-ia assim, um “desentendimento”, onde esses participantes teriam que negociar suas posições concomitantemente ao ato cênico.

Conclusão

Acredita-se que dessa feita seria possível problematizar se o teatro apresentado em logradouros públicos é mesmo autônomo ou é intrinsecamente permeável a todos os “atores” envolvidos no ato da representação. Se o teatro não for tão autônomo como se prega, como foi visto no transcorrer do texto, admitindo que a apresentação é influenciada e influência o meio onde foi criada e apresentada, podemos então dizer que os anseios, pensamentos e modos de ver das pessoas em situação de rua, estão de alguma forma presente nas apresentações.

REFERÊNCIAS

COELHO, Teixeira. Uma outra cena. Teatro radical, poética da arte vida. São Paulo: Pólis,1983.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Minas Gerais: Autentica, 2004.

SANTOS, Milton. Técnica, Espaço, Tempo, Globalização e Meio Técnico-Científico Informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.

Carlos Alberto de Freitas

Ator, bailarino e diretor. Mestrando no Instituto de Artes da UNESP. Pós-graduado em gestão de projetos culturais pela Universidade de São Paulo, ECA-USP. Graduado em educação artística pelo Centro Universitário Belas Artes. Diretor do grupo História do Brasil em Cena e professor do curso técnico de Arte Dramática do Senac São Paulo.

CORPOS PESTILENTOS: A ARTE DA PERFORMANCE COMO PRÁTICA MICROBIANA NAS CIDADES IMOBILIZADAS

Diego Alves Marques
Instituto de Artes da UNESP – diegoalvesmarques@hotmail.com

RESUMO
O presente artigo almeja introduzir uma reflexão a respeito da arte da performance, em uma aproximação com o conceito de peste desenvolvido por Antonin Artaud, como crítica ao modo disciplinar hegemônico de organização do espaço urbano que caracteriza a configuração de metrópoles como São Paulo. Tal discussão é proposta a partir do pensamento de autores como Michel Foucault, Marc Augé, Michel de Certeau e Milton Santos.

PALAVRAS-CHAVE
Corpo. Performance. Cidade. Peste.

ABSTRACT
This paper aims to introduce a reflection about performance art in approximation with the concept of pest developed by Antonin Artaud, as critical to the hegemonic and disciplinary way of organization urban space that characterizes configuration of cities like São Paulo. Such discussion is proposed from the thought of authors like Michel Foucault, Marc Augé, Michel de Certeau and Milton Santos.

KEYWORDS
Body. Performance. City. Pest.

> (...) Não acreditamos que a vida tal como é e tal como a fizeram para nós seja razão para exaltações. Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abcesso, tanto moral quanto social, é furado, e assim como a peste, a arte existe para furar abcessos *coletivamente. (...)*
>
> Antonin Artaud

"Uma mulher caminha pelas ruas catando sacolas plásticas de hipermercado, até modelar um vestido no corpo. Em seguida, deita-se junto ao entulho do meio fio de uma movimentada avenida. Algum tempo depois, um motociclista estaciona ao lado do entulho, esbraveja: Este lixo respira! Há uma vida no meio do lixo!"

"Duas mulheres caminham pelas ruas carregando um carrinho de obras com brinquedos, uma pá e uma enxada. Uma está fantasiada de Cinderela, e a outra de Branca de Neve. Os transeuntes as seguem. Param em um terreno baldio ao lado das obras do Itaquerão – o estádio que sediará a abertura da Copa do Mundo de 2014. Juntas, começam a cavar um buraco no terreno. Parte das obras para. Que porra é essa? Alguns

pedreiros perguntam. As duas mulheres enterram os brinquedos. Mandinga contra o Timão, não! Gritou um pedestre. As duas mulheres fantasiadas caminham pelas ruas, carregando um carrinho de obras vazio, uma pá e uma enxada."

"Um homem e duas mulheres trajando roupas sociais, caminham pelas ruas com jornais contendo anúncios imobiliários debaixo do braço. Param na calçada de um stand de vendas de imóveis, em frente a um prédio em construção. As mulheres forram o chão com jornais. O homem se deita sobre os anúncios imobiliários. As mulheres embrulham-no completamente com o auxílio de uma fita crepe. Em seguida, interpelam os transeuntes: Escolha aqui o seu imóvel! Alguns escolhem, outros não. Que porra é essa? Outros dizem. Ninguém quer comprar um imóvel com um defunto na porta! Diz o corretor. Algum tempo depois, a polícia militar chega."

"Uma mulher vestida de garçonete com orelhas de coelho de pelúcia caminha pelas ruas à noite. Carrega os seios expostos em uma bandeja, que também contém confeitos sortidos e coberturas de sorvete nos sabores chocolate, morango e leite condensado. Veio roubar meu ponto? Pergunta uma prostituta. Assim é mais gostoso de trabalhar! Afirma outra. A mulher vestida de garçonete com orelhas de coelho de pelúcia oferece os seios na bandeja aos motoristas que aguardam no sinal vermelho. Desculpe, sou diabética, responde uma. Minha mulher...minha religião não permite, diz outro. O sinal abre. A mulher vestida de garçonete com orelhas de coelho de pelúcia oferece os seios na bandeja a um Catador. É muita areia para o meu caminhãozinho, responde. Algumas prostitutas começam a aplaudir. Uma delas diz: É isso aí! Queremos respeito. [1]

1. Cidades imobilizadas: da utopia da cidade disciplinar à atopia da cidade-panorama

Em *Vigiar e punir: história da violência nas prisões* (2010), Michel Foucault nos conta que atrás do que ele chama de dispositivos disciplinares, poderíamos ler o terror em relação aos contágios, às pestes, às revoltas, aos crimes, à vagabundagem, às deserções e às pessoas que apareceriam e desapareceriam, viveriam e morreriam na desordem. Desta forma, aquilo que Foucault denomina como cidade pestilenta, seria atravessada de ponta a ponta pela hierarquia,

[1]Estas narrativas são inspiradas nas "cenas verbais" propostas por Eleonora Fabião (2008). Cada

atualizada por meio da vigilância, do olhar e da documentação, o que por sua vez, configuraria uma cidade imobilizada. Seria no funcionamento de um poder extensivo, que agiria de maneira distinta sobre todos os corpos individuais, que se fundaria a utopia da cidade perfeitamente governada (2010, p. 188-189). No entanto, o autor faz uma distinção entre a cidade pestilenta e o que ele chama de Panóptico. Na cidade pestilenta a disciplina operaria em uma situação de exceção, uma vez que o poder se levantaria e se ostentaria por toda parte contra um mal extraordinário. Neste contexto, a disciplina construiria simultaneamente a contracidade e a sociedade perfeita. Por sua vez, o Panóptico operaria por um modelo generalizável de funcionamento, diluindo-se e difundindo-se à medida que este fosse definindo as relações do poder com e na vida cotidiana (2010, p.194). Ou seja, poderíamos chamar de panoptismo o estado de vigilância permanente que caracteriza o corpo cotidiano urbano, que por sua vez, asseguraria o funcionamento do poder que passa a atuar de maneira descentralizada e difusa na cotidianidade.

Desta maneira, Foucault nos mostra que os movimentos que iriam de um projeto a outro, isto é, de um esquema de disciplina de exceção à vigilância generalizada, atestariam a formação daquilo que ele chamou de Sociedade Disciplinar. Talvez, possamos considerar uma de suas maiores evidências, a condição de proximidade e apartamento na qual vivemos nas metrópoles. Isto porque, poderíamos constatar que não estaríamos enclausurados somente entre os muros e as cercas de alta tensão tão características as cidades contemporâneas, mas sobretudo estaríamos enclausurados em nós mesmos, dada a dificuldade que temos encontrado em nos movermos em direção ao outro, esta diferença a qual temos percebido constantemente como uma ameaça.

Deste modo, poderíamos perceber o corpo cotidiano urbano reduzido a uma espécie de circulação disciplinada por dispositivos sanitaristas, higienistas e segregratórios. Tais circulações caracterizam os novos modelos de espaço urbano que ao serem cada vez mais asseptizados, supervigiados e gentrificados, provocam uma espécie de fragilização das relações sociais, o que culmina na desertificação do espaço público. Logo, a diminuição da experiência corporal urbana implica na restrição da ação ética, estética e política no cotidiano. Para entendermos como se daria este fenômeno, gostaríamos de propor uma conversa com aquilo que o antropólogo francês Marc Augé (2007) chamou de Não-Lugar. Se estivermos de

acordo que um lugar seria definido como identitário, relacional e histórico, como nos propõe o antropólogo, poderíamos admitir a hipótese de que um espaço que não possa ser definido em nenhum destes âmbitos seria um não-lugar. Embora Augé frise que o primeiro nunca seria apagado em sua totalidade e o segundo nunca se concretizaria completamente, nos parece inegável que nos dias de hoje vivemos em Cidades-Mundo nas quais nasceríamos em clínicas e morreríamos em hospitais. Estes seriam apenas alguns exemplos dos espaços de passagem nos quais a provisoriedade, a impessoalidade e o individualismo tornar-se-iam imperiosos fazendo emergir o que estamos entendendo aqui como não-lugares (2007, p.73-74). Espaços que afrouxariam ou mesmo apagariam as relações sociais à medida que engendrariam processos de individualização ao tratar apenas com passageiros, ouvintes, usuários, clientes, dentre outros. Talvez, possamos pensar que os não-lugares descidadanizariam os habitantes das Cidades-Mundo, uma vez que no fluxo de trocas entre eles, averiguaríamos o desaparecimento do cidadão sob o triunfo do consumidor, ou se preferirmos, do turista.

Neste sentido, alguns indícios poderiam ser apontados. De acordo com o autor, os cidadãos só seriam socializados através de sua identificação e localização no fornecimento de dados pessoais genéricos como nome, profissão, nacionalidade e endereço, que seriam solicitados no momento em que estes entrariam e/ou sairiam dos não-lugares. Isto aconteceria porque estes espaços operariam por relações de cunho estritamente contratual, desta forma, passagens, cheques, crachás, cartões, bilhetes, notas fiscais, boletos e carteiras de identificação seriam modalidades destes contratos, que por sua vez, trariam subscritos os referidos dados pessoais dos indivíduos. Contudo, o antropólogo nos conta que estes não estariam relacionados apenas à acessibilidade destes espaços, mas residiriam nas atualizações destes contratos, dispositivos disciplinares cujo interesse seria comprovar a inocência do cidadão. Assim, de acordo com Augé, somente os inocentes teriam acesso ao não-lugar na Cidade-Mundo (2007, p. 94).

2. Pestilentos Delirantes: a arte da performance urbana como prática microbiana

Poderíamos perceber acima vestígios do medo da invasão pestosa à qual discutimos anteriormente, como se a peste trouxesse consigo a iminência do

escape, do fugidiço, daquilo que sai do controle e cujo risco de contágio comprometeria certo estado de pureza. Neste caso, a pureza da forma mercadoria que tem configurado as relações sociais na contemporaneidade e da qual os não-lugares parecem ser uma evidência ao fazer do contrato o seu modelo hegemônico e homogeneizador de socialização. Neste sentido, talvez possamos tentar aqui uma aproximação com a peste preconizada por Artaud (2006). Inspirado por um sonho premonitório que teria assombrado o vice-rei da Sardenha, o teatrólogo francês propôs algumas analogias entre aquilo que entendemos como peste e o fazer artístico. Isto porque, graças aos efeitos perturbadores da premonição sobre a peste, Saint-Rémys teria impedido que o Grand Saint Antoine aportasse e, assim, empesteasse a pequena cidade de Cagliari. Diante deste ocorrido, Artaud chama a atenção para a potência de contágio imanente ao risco oferecido pela peste, uma vez que a iminência da contaminação pestosa apresentaria altas taxas de comunicabilidade. Esta espécie de virulência comunicacional seria aquilo que caracteriza tanto a epidemia da peste quanto o acontecimento artístico, que por sua vez, consistiria em um certo delírio comunicativo (2006, p. 38-39). Através desta analogia entre a ameaça pestilenta e a comunicação, talvez possamos pensar a peste como portadora de processos de lugarização. Isto porque, de acordo com Cassiano Quilici, ao comparar o Teatro com a peste, Artaud também aludiria a uma potencialidade desestruturadora da arte que esvaneceria os padrões que configurariam a vida social (2004, p.44). Neste caso, poderíamos pensar que a ação epidêmica da peste, por meio da comunicabilidade inerente ao seu poder de contágio, seria engendradora daquilo que é singular, relacional e “historicizável”, ou seja, daquilo que é transmissível, ou ainda, comunicável. A fim de instabilizar os contratos que regimentam os não-lugares, a peste pulularia pelas suas fendas e brechas e astuciosamente desafiaria sua vigilância panóptica, a exemplo daquilo que o filósofo francês Michel de Certeau denominou como práticas microbianas.

Em seu livro a Invenção do Cotidiano (1994) o autor dedicará um capítulo para discutir as também chamadas práticas de espaço, sobretudo, devido a seu interesse pela performance daqueles que usam o espaço urbano, aqueles aos quais nomeou como Praticantes Ordinários da Cidade (1994, p. 39-40; p. 171). Assim, o filósofo chamaria a atenção para as operações destes caminhantes inumeráveis, suas práticas microbianas e quase invisíveis que ativariam a experiência corporal na

Cidade-Mundo. Ao escaparem do olho totalizador prometido pela Cidade-Panorama, os Praticantes Ordinários da Cidade habitariam os limiares onde cessaria a visibilidade, espaços dos quais estes teriam um conhecimento tão cego quanto aquele que possuiríamos no corpo-a-corpo amoroso (1994, p.71). A onividência e a onipotência prometida pela vista panorâmica que a Cidade-Panorama nos ofereceria não passariam de um simulacro e, uma vez que seu projeto teria falhado, esta também constituiria uma atopia. A cidade vista de cima, das coberturas, seria estranha a tudo aquilo que seria experimentado embaixo, no asfalto. É assim que Certeau tece seu elogio aos corpos enlaçados nas ruas, ao mesmo tempo em que nos denuncia a crise do conceito de cidade (1994, p. 170). Logo, nos interessa frisar que Michel de Certeau apontaria as caminhadas pelo espaço urbano como uma possibilidade de apreensão sensível da Cidade-Mundo. Através desta, o autor apostaria na potência do corpo cotidiano urbano enquanto *operador de resistência*[2] à administração do sistema urbanístico. Aqui, nos parece oportuno remetermos a uma passagem de o Teatro e a Peste na qual Artaud nos fala sobre um ponto no qual "(...) as casas começam a se abrir e pelas ruas, espalham-se pestilentos delirantes, com os espíritos tomados por pavorosas imagens (...)" (2006, p. 35). Se estivermos de acordo que a referida citação pode ser lida como uma sugestiva metáfora do processo de desdomesticação da relação corpo e cidade, talvez possamos pensar que as formas de mobilidade imanentes à performance corporal urbana, poderiam desembocar justamente em uma politização destas práticas na cotidianidade. De tal modo, uma pergunta nos parece incontornável: poderia o corpo em ação performática no espaço urbano ativar a potência desestabilizadora da peste artaudiana?

Por ora, gostaríamos de propor aqui uma conversa. Em *A Natureza do Espaço* (2009) o geógrafo brasileiro Milton Santos dedica um capítulo para discutir as relações entre o lugar e o cotidiano. Nele o autor discute o lugar dos pobres na Cidade-Mundo, este ao qual ele denomina como Zonas Urbanas Opacas (2009, p. 326). Santos as descreve como o espaço do aproximativo e da criatividade, uma vez que o desconforto ao qual as populações pobres estariam relegadas, convocaria nestas certa potência de criação. Esta potência ativaria outros usos e finalidades para objetos, técnicas, normas e afetos na vida social, mas seria, sobretudo, na

[2] Termo utilizado por GREINER, 2010.

comunicacional que os pobres se diferenciariam das classes mais abastadas. Isto porque, enquanto estas consumiriam passivamente os produtos da outrora chamada cultura de massa, aos quais as parcelas pobres da população não teriam acesso integral, os pobres cultivariam formas de vida que encarnariam as relações com o outro e com o seu meio através da cultura popular. Sem querermos entrar no mérito dos diversos conceitos de cultura e de suas respectivas operacionalizações, interessa-nos chamar a atenção para a vitalidade atribuída pelo geógrafo ao cotidiano das regiões periféricas nas Cidades-Mundo, especialmente, quando Santos salienta a natureza comunicativa desta, ao mesmo tempo em que nos lembra, citando o francês Henri Laborit, que comunicar etimologicamente significaria pôr em comum (2009, p. 316). Nesta perspectiva o termo comunidade que, não raro, seria utilizado para designar estas regiões da cidade, ganharia outros sentidos em detrimento dos usos disciplinares aos quais o vocábulo tem sido associado na contemporaneidade.

Desta maneira, poderíamos pensar que as Zonas Urbanas Opacas fariam emergir outras formas de partilhar o comum, ou seja, de comunicar no seio de sua cotidianidade. O que não parece nada estranho para quem, assim como eu, ainda na infância, participou de mutirões de pavimentação de becos e vielas, organizados com a vizinhança da ocupação irregular na qual eu viria chegar à vida adulta ou então, presenciou as festividades de final de ano nas quais, por sete dias mais ou menos consecutivos e sob uma lona de caminhão colorida estendida pela rua não asfaltada, a referida vizinhança cozinhava, servia e ceava coletivamente com muita dança, ao som dos músicos locais que se alternavam noite afora e dia adentro. No entanto, vale lembrar que são as Zonas Urbanas Opacas que estariam empesteadas. É como se a invasão pestosa estivesse nas configurações de uma espécie de corpo pestilento que se manifesta nas formas de vida populares e que representariam a ameaça pestilenta temida pelo que Milton Santos denominou como Zonas Urbanas Luminosas. Habitadas pelas classes média e alta, as Zonas Urbanas Luminosas seriam possuidoras da velocidade e da mobilidade, com as quais seus habitantes percorreriam e esquadrinhariam estas áreas do espaço urbano. Contudo, para o autor, tal parcela da população, em nome de seu próprio conforto, acabaria por experimentar pouco da cidade, uma vez que só conviveriam com imagens pré-fabricadas desta. Deste modo, poderíamos pensar que seria nas Zonas Urbanas

Luminosas, que identificaríamos a proliferação dos não-lugares que constituiriam determinadas regiões da Cidade-Mundo.

Assim, nosso questionamento sobre o corpo em ação performática no espaço urbano, como ativação da potência desestabilizadora da peste, se amplifica ao trazer à tona outra pergunta: como esta desestabilização atuaria sobre as tensões geradas pelas sobreposições entre as Zonas Urbanas Opacas e as Zonas Urbanas Luminosas? Talvez, seja através da multiplicidade de procedimentos resistentes e sub-reptícios praticados por estes Pestilentos Delirantes, ou ainda, destes Praticantes Ordinários da Cidade, que poderíamos escapar à disciplinarização e a não-lugarização que, amalgamadas, engendrariam os processos que configurariam a crise das cidades contemporâneas. Caminhadas pelo espaço urbano que ao dissiparem faíscas, alumiariam outros caminhos, pelos quais erraríamos para além do longo agora através do qual temos comprimido o presente, soterrado o passado e abortado o futuro.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUGÉ, Marc. **Por uma Antropologia da Mobilidade**. Maceió: UNESP/ EDUFAL, 2010.

_____. **Não-lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2007.

CERTAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano:** Artes do Fazer, vol. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro:** poéticas e políticas da cena contemporânea. In Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, nº 8, p. 235-246. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Petrópoles: Vozes, 2010.

_____. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 2012.

GREINER, Christine. **O Corpo em crise:** novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud:** teatro e ritual. São Paulo: Annablume, 2004

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2009.

Diego Alves Marques

Performer integrante do Coletivo Parabelo desde 2005 e bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/SP (2014). Atualmente é mestrando em Artes pelo Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP, no qual desenvolve pesquisa em pedagogia da performance, com orientação da Profª Drª Carminda Mendes André.

A ESCULTURA POSTA EM USO – INVESTIGAÇÃO DE EXEMPLOS DE INTERAÇÃO LÚDICA NO ESPAÇO PÚBLICO DE SÃO PAULO

Luiza Sandler
IA/UNESP – lusandler@gmail.com

RESUMO
Esta pesquisa tem como objetivo investigar exemplos de esculturas instaladas no espaço público de São Paulo com as quais o observador se relaciona a partir do contato corporal direto com a obra, estabelecendo assim uma forma de interação lúdica como modo de fruição. A partir destes exemplos, e com especial atenção à obra de Elvira de Almeida, busca-se refletir sobre quais os efeitos resultantes deste tipo de interação e a quais processos esta obra e este espaço estão sujeitos. A reflexão acerca da possibilidade de uso lúdico de obras de arte instaladas no espaço público da cidade traz à luz seu caráter de espaço de convívio. Tal ação é uma importante ferramenta para refletir sobre experiências que apontam perspectivas para conceber um espaço de passagem como um espaço de permanência.

PALAVRAS-CHAVE
Deterioração. Elvira de Almeida. Escultura. Espaço público. Interação lúdica.

ABSTRACT
This research aims to investigate examples of sculptures installed in the public space of the city of São Paulo with which the observer relates or interact with in a ludic way. From these examples, and with special attention to the work of Elvira de Almeida, we consider the effects of this kind of interaction and which processes this work and these spaces are subjected to. The reflection about the possibility of recreational use of works of art installed in the city's public space brings to light its “living space” character. This is an important tool to reflect on experiences that allow conceiving a space of passage as a space of permanence.

KEYWORDS
Deterioration. Elvira de Almeida. Ludic interaction. Public space. Sculpture.

Introdução

O objetivo desta pesquisa é investigar a escultura instalada no espaço público da cidade que, por suscitar no observador ações de interação lúdica, podem estar sujeitas a deterioração. Para tanto, foram elencados três exemplos de obras instaladas no espaço público da cidade de São Paulo.

Da gama de relações possíveis entre observador e obra, desde o contato visual, auditivo, tátil, sinestésico ou outras, o foco desta pesquisa se dirige a investigar àquelas representadas pela ação do observador que se aproxima da obra para escalar sua estrutura, conferindo à essa ação o que chamamos aqui de interação lúdica.

Compreende-se, nesse contexto, que o ato de interagir ludicamente significa entrar em contato corporal com a escultura e daí então colocá-la em uso, ação esta que aproxima a obra escultórica a seu caráter objetual. Sem a "faixa amarela" em volta, a aproximação física entre obra e observador torna-se possível e em muitos casos, permitida. A escultura torna-se "utilizável", e portanto sujeita a certos efeitos frutos desse tipo de interação. Tal estudo pretende identificar elementos desta relação entre obra e observador, levantando então questões sobre uso e desgaste de algumas esculturas.

As obras *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret (imagem 1); *Grande Flôr Tropical*, de Franz Weissmann (imagens 2 e 3) e *Cenário Lúdico* de Elvira de Almeida (imagens 4 e 5), são exemplos que ilustram três situações diferentes para o mesmo tipo de ação do observador, dentre os quais o terceiro exemplo, único concebido tendo como finalidade a interação lúdica, será aqui alvo de uma investigação mais detalhada.

Elaborado a partir de sua tese de doutorado, o livro *Arte Lúdica* (Edusp, 1997), Elvira de Almeida expõe sua proposta poética que visa estabelecer uma relação entre a expressão lúdica e o convívio comunitário no espaço da cidade, mediados pela obra de arte.

Dado o contexto da obra de referência, em que o aspecto público da obra é determinante, mostrou-se necessário explorar o significado do termo público. Neste sentido, a pesquisa apoia-se no estudo de Richard Sennett que em *O Declínio do Homem Público – as Tiranias da Intimidade* (1997), ofereceu embasamento teórico, desenvolvendo as acepções do termo no decorrer da história no ocidente, a distinção entre os universos do público e do privado e oferendo dados históricos e sociológicos sobre a questão do jogo.

Ocorrendo em obras instaladas no espaço público da cidade, a interação entre observador e obra traz a tona algumas indagações. Se os processos de desgaste são muitas vezes aliados à utilização destes locais, como gerar propostas de intervenção no espaço de forma a contribuir com a relação entre pessoas e local? Pensar em termos de identidade local é buscar por um caminho de significação, uso e manutenção deste espaço? Qual é afinal a pertinência de tratar sobre o assunto da escultura instalada em um espaço público? O exemplo da cidade de São Paulo pode ser tomado como ponto de partida para refletir sobre outras realidades

urbanas? As instituições culturais e de ensino estão comprometidas com essa reflexão? São questões importantes a serem compartilhadas no contexto deste encontro.

1.Três exemplos de esculturas em uso, na cidade de São Paulo[1]

Partindo da observação de casos na cidade de São Paulo, foi possível notar que, mesmo produzidas em diferentes contextos, estilos e intenções diversas, tais obras são igualmente alvos frequentes do uso lúdico por parte do observador.

1.1 *Monumento às Bandeiras*, Victor Brecheret.

Imagem 1
Monumento às Bandeiras. Victor Brecheret , 1920 – 1954. Dimensões: h=4 m; l=16; c=56.
Foto: Luiza Sandler, 2009.

Esta obra está instalada na praça Armando Salles de Oliveira, na área externa do Parque do Ibirapuera. Ela exemplifica o uso lúdico espontâneo, que talvez não tenha sido previsto pelo artista. Tal ação do observador é possívelmente

[1] Os seguintes exemplos foram observados e registrados pela autora desta pesquisa, entre os anos de 2009 e 2014.

permitida pela administração pública. Não há vigilância ou sinalização que coíba esse tipo de uso, que ocorre sem que haja prejuízo aparente na estrutura da obra.

1.2 *Grande Flôr Tropical*, Franz Weissman

Imagem 2
Grande Flôr Tropical. Franz Weissmann, 1989. Dimensões: h = 7 m; l = 7 m; c = 6,5 m.
Disponível em: http://www.mubevirtual.com.br/. Data de acesso: 17/08/2014

Imagem 3
Grande Flôr Tropical, com “proteção”.
Foto: Luiza Sandler, 2009.

Instalada na praça cívica do Memorial da América Latina em São Paulo, a obra foi alvo de intervenções contundentes. Alguns usuários do local utilizaram-na como rampa de *skate*, arranhando a pintura. Por sua vez, a instituição que a abriga utilizou como recurso para proteção da obra uma cancela de metal, interferindo na visualidade da obra. "[...] Feita da mesma matéria anônima da arquitetura ao redor, confiante na sensibilidade comum" (BRITO, 1998), a obra foi prejudicada visual e estruturalmente.

> Num dos seus textos utópicos dos anos 60, Mário Pedrosa fala de uma 'revolução da sensibilidade', que seria a grande revolução, a mais profunda e permanente. Mas alertava: 'não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la'. Se essa revolução se realizar, será comandada por artistas do porte de Weissmann. Com suas esculturas urbanas, ele não está educando o olhar do público apenas no âmbito do universo artístico. Eu o vejo reeducando o olhar do público em relação a todo meio formal da cidade. [...] Ver e compreender uma escultura de Weissmann significa ver e compreender a beleza de outras estruturas existentes na cidade [...]. E principalmente significa compreender aquelas estruturas, aparentemente informes e imprecisas, mas que são permanentes e absolutamente necessárias à vida social e aos indivíduos: democracia, liberdade e beleza. (MORAIS, 1994).

O caso torna-se interessante uma vez que aponta o processo de deterioração associado à uma aparente falta de habilidade da instituição para lidar com intervenções do público e ao mesmo tempo proteger a obra sem prejudicá-la.

1.3 *Cenário Lúdico*, Elvira de Almeida

O *Cenário Lúdico* (Imagens 4 e 5) é um conjunto de 10 esculturas-brinquedo instaladas ao lado da marquise do Parque do Ibirapuera. Segundo a artista (ALMEIDA, 1997), todos os componentes da paisagem eram pensados integradamente. O espaço onde as esculturas estão instaladas não está delimitado por cerca, tão como parques infantis. A ausência da cerca permite o diálogo entre as obras e o gramado e às linhas do desenho da marquise. Ainda, o desenho da obra, assim como a ausência da cerca, não direciona a leitura ou o uso da escultura tal como brinquedo. É preciso aproximar-se para entender suas possibilidades. Atualmente, por decorrência do uso, da ação das intempéries e da falta de

manutenção (imagens 7, 8 e 9), a obra está em processo de deterioração, situação à qual me remeterei mais adiante.

Imagem 4
Árvore da FAU. Parque do Ibirapuera, 1990.
Material: troncos de árvore, sucatas de poste de iluminação urbana e correntes.
Dimensões: h = 3m; l = 5m; c = 15m. Foto: Samuel Moreira (ALMEIDA, 1997).

Imagem 5
Árvore pássaro com gangorra, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1990.
Material: eucalipto tratado. Dimensões: h = 2m; l = 3,5m; c = 6m.
Foto de Samuel Moreira (ALMEIDA, 1997).

2. A obra de Elvira de Almeida

Para refletir sobre o tema do uso lúdico das esculturas instaladas no espaço público da cidade, faz-se então necessário compreender o contexto da obra de Elvira de Almeida, cuja poética compreende promover efetivamente este tipo de uso à suas esculturas.

Na obra *Arte Lúdica* (Edusp, 1997), elaborada a partir de sua tese de doutorado *Escultura Lúdica e o cenário de brincar – trajetória poética de uma experiência intervindo no urbano com as sucatas que a cidade abandona* (Almeida, FAU-USP, 1992), Elvira de Almeida expõe sua poética que visa estabelecer relação entre a expressão lúdica e o convívio comunitário na cidade, mediados pela obra de arte. Designer de formação, Elvira de Almeida (1945 – 2001) graduou-se pela Fundação Armando Álvares Penteado em 1978. Foi professora doutora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP até 1993 e contratada em 1989 pela Prefeitura Municipal de São Paulo, com o objetivo de desenvolver sua obra em diversas regiões do município.

Colaborou com sua pesquisa no meio acadêmico, enfatizando a importância do processo do trabalho artístico como método de pesquisa. Está em acordo com o pensamento de artistas como Willian Morris, que desejava que a arte fosse feita "pelo povo e para o povo, como uma benção para quem a faz e para quem a desfruta [...]. Que interesse pode ter a arte se não puder ser acessível a todos?" (PEVSNER, 1962: 25).

Verificando como se uniam os processos artesanais e industriais, Elvira de Almeida concebeu suas esculturas lúdicas a partir de um processo de construção de móveis, que contava com a colaboração criativa de moradores de conjuntos habitacionais organizados em mutirão.

Aliada ao caráter lúdico associado ao ato de fruição do objeto escultórico, a artista enfatiza a ideia do caráter democrático da obra, tendo por objetivo tornar a arte acessível, "ao alcance dos olhos, do corpo e do espírito de qualquer cidadão." (ALMEIDA, 1997: 23).

> Criar espaços lúdicos que sejam alternativos à arte comemorativa e à que se destina à contemplação tem sido um objetivo meu, relacionado com a arte pública. É minha maneira de tentar interagir com as pessoas que freqüentam os parques mas não vão às galerias de arte nem aos museus. É o caminho que escolhi para produzir uma

> arte democrática [...]. Procuro criar lugares onde as comunidades que tradicionalmente não teriam acesso ao poder possam exercitar seu corpo criativamente, com alegria e imaginação, estabelecendo um diálogo entre si através do mundo das artes visuais. (ALMEIDA, 1997: 23).

Imagem 6
Conjunto Habitacional Jardim São Francisco, zona leste de São Paulo. 1990.
Dimensões: h = 7m; l = 3m; c = 7m
Foto: Samuel Moreira. (ALMEIDA, 1997).

Na criação destas obras, a artista abriu espaço para vários níveis de colaboração. Sua formação como designer possibilitou seu domínio sobre todas as etapas do processo e a colaboração de Samuel Moreira[2] na orientação da manipulação dos equipamentos, facilitaram a inclusão dos trabalhadores ao processo de produção. Esses trabalhadores, em muitos casos, pertenciam à própria comunidade onde as esculturas seriam instaladas e que, portanto, além de construí-las também as utilizariam. Este fato abriu à comunidade oportunidades para tecerem considerações sobre o projeto e um espaço para colaborar na criação das obras junto à artista.

[2] Samuel Moreira, marido de Elvira de Almeida, colaborou em todos os processos: na criação, aprendendo a manipular a solda e motosserra para orientar os trabalhadores, compartilhando ativamente na construção das instalações lúdicas, realizando o registro fotográfico dos processos, que foram apresentados no livro “Arte Lúdica”. Depois do falecimento de Elvira de Almeida, Samuel Moreira deu continuidade à execução de seus projetos.

> A forma inusitada de uma sucata, a intervenção de crianças ou operários durante a obra, o uso inesperado dessas esculturas-brinquedo, quando percebidos, são logo documentados. Esse procedimento interativo ocorre nos contatos humanos durante a apreensão das primeiras ideias, durante o projeto e execução das obras e na relação com o meio ambiente". (ALMEIDA, 1997: 13).

Ainda, as esculturas lúdicas poderiam ser utilizadas por uma faixa etária mais abrangente, se comparada às que em geral frequentam os *playgrounds* convencionais. No projeto de suas obras está presente a preocupação em criar propostas alternativas aos parquinhos convencionais:

> Os brinquedos dos parquinhos convencionais geram lugares despersonalizados e de função tão determinada que mais parecem aparelhos de fisioterapia do que espaços livres de brincar e sonhar. Sua visibilidade pouco estimulante à imaginação e a rigidez de sua ortogonalidade limitam a expressão da criança a movimentos simétricos e repetitivos. Meu desafio foi criar brinquedos que estimulassem a experiência com o equilíbrio, a escalada em estruturas de formas não cartesianas e que povoam o imaginário de adultos e crianças. (ALMEIDA, 1997: 44).

2.1 Uma experiência com o poder público: Elvira de Almeida e a gestão da prefeita Luiza Erundina em São Paulo

Por decorrência da experiência de construção de brinquedos entre 1977 e 1978 realizada pela artista e por moradores da região do Butantã (São Paulo – SP), organizados em forma de mutirão, Elvira de Almeida foi contratada em 1989 pela Prefeitura Municipal de São Paulo, no primeiro ano da gestão da então prefeita Luiza Erundina (1989 a 1993), com o objetivo de desenvolver sua obra em diversas regiões do município. A Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo (EMURB), em conjunto com o Departamento de Áreas Verdes (DEPAVE) foram os órgãos responsáveis pela viabilização do projeto.

A matéria prima das esculturas lúdicas era proveniente do próprio espaço público da cidade. Através de pesquisas sobre os recursos disponíveis, a artista teve acesso aos depósitos de refugos da prefeitura e propôs a reutilização desses materiais. Nessa parceria estabelecida junto ao poder público municipal, Elvira conseguiu utilizar as estruturas administrativas e físicas a favor de sua atuação como artista na sociedade.

2.2. O cenário lúdico no Parque do Ibirapuera: escultura ou brinquedo?

Desde 2000 observa-se, como já mencionado, a deterioração do conjunto da obra (imagens 7,8 e 9). Devido ao uso e à exposição às intempéries, a obra previsivelmente sofreria desgaste. Porém, não ocorreram obras de manutenção. Na última visita ao local (2015), verificou-se que das 10 esculturas do projeto original (ALMEIDA, 1997: 88), restam apenas três. Em 2009, a partir de um diálogo com Fátima Antunes, pesquisadora do Departamento de Patrimônio Histórico do município de São Paulo (DPH), foi indicada a possibilidade de que estas obras, por serem destinadas ao uso, estavam sendo tratadas pela gestão do parque e do patrimônio municipal como equipamentos de área de lazer. De modo geral, este tipo de equipamento é produzido industrialmente e possui peças para reposição. Em nenhum momento, portanto, levou-se em consideração a origem do projeto, sua finalidade e sua autoria, o que denota uma lacuna legal e administrativa de como lidar com obras desse caráter.[3]

Imagem 7
Árvore da FAU. Parque do Ibirapuera, 2014.
Situação Atual: desgaste do material (queda e apodrecimento das estruturas de madeira, desprendimento das correntes de metal que eram fixadas no solo). Foto: Luiza Sandler, 2014.

[3] Por hora não foi informado se a artista deixou o projeto em posse da administração do parque. Porém, as plantas que estão em posse da EMURB nunca chegaram à mãos do DPH, por incomunicabilidade entre os setores. Esta pesquisa está em andamento.

Imagens 8 e 9
Árvore pássaro com gangorra. Situação atual: a gangorra foi retirada, parafusos enferrujados e expostos, deterioração da madeira.
Fotos: Luiza Sandler (2014)

3. Arte lúdica, espaço público: uma reflexão necessária

Elvira de Almeida pontuou a importância da expressão lúdica como ato deliberado de movimento, criação e fruição transformadores (ALMEIDA, 1997: 23), que contribuem para a formação do indivíduo, na sua relação com o lugar e com o outro. Neste sentido, a expressão lúdica no meio urbano é ação fundamental visto que, com as *esculturas lúdicas*, a artista propõe gerar o vínculo entre pessoas para além dos laços familiares ou de amizade.

Por outro lado, a deterioração de algumas esculturas instaladas em espaços públicos não são casos isolados. O mesmo processo pode ser verificado em outros elementos urbanos: praças e passeios mal conservados, acessibilidade precária, ruas cercadas por muros, poluição de diversas ordens etc.

Ao buscar compreender este processo, são levantadas algumas indagações: por que a imagem do espaço público está no mais das vezes ligada à ideia de deterioração e descaso? Quem é o “público” do espaço público, ou quais atores

estão envolvidos nestes processos? Qual seria então o lugar – no mais amplo sentido – da arte lúdica no espaço público?

Visto que o aspecto público da obra e do espaço são determinantes, foi necessário explorar o significado do termo público. Richard Sennett, em *O declínio do homem público, as tiranias da intimidade* (1998), examina o processo histórico e as origens da atribuição de valores que pôs em oposição a concepção dos conceitos público e privado. O autor localiza mudança significativa na acepção destes conceitos na passagem do século XVIII para o XIX.

O termo "privado" passou a ser associado à ideia de "particular", associação que não existia antes do século XVIII. Ao privado e particular, associa-se as noções de familia e de intimidade. Pela relação biológica entre os entes e pela relação afetuosa que foi, nesse processo, sendo associada como valor da vida íntima, o terreno da vida privada passou a definir o domínio onde o indivíduo "pode ser ele mesmo". Assim, estabeleceram-se costumes próprios a este domínio íntimo que se expressam, por exemplo, nas roupas "para vestir em casa", na ideia de "ficar à vontade", de "estar em família", "se sentir em família" ou "se sentir em casa". A familia passou também a representar um refúgio idealizado, moralmente elevado com relação ao domínio público. O autor identifica uma crescente preocupação com o "eu", e a partir dela discorrerá acerca da ideia da "tirania da intimidade", visto que "[...] conhecer-se a si mesmo tornou-se antes uma finalidade do que um meio através do qual se conhece o mundo." (SENNETT, 1998:16). O domínio privado foi pouco a pouco configurando-se com uma espécie de escudo que protegeria as pessoas da já conturbada vida em sociedade.

O termo público, que entre os séculos XV e XVIsignificava "bem comum na sociedade", "aquilo que é manifesto e está aberto à observação geral" (SENNETT, 1998: 30) passou à noção moderna que distingue a vida social da vida familiar ou que define "uma grande diversidade de pessoas". No século XVIII, a vida pública se dá na cidade e a capital é o centro desta vida pública. O espaço público é então o local onde regularmente os estranhos podem se encontrar. Surge assim a figura do cosmopolita, definida por aquele que vive bem entre estranhos, "que está à vontade em situações sem nenhum vínculo nem paralelo com aquilo que lhe é familiar" (SENNETT, 1998: 31). Sennett analisa as oposições relacionadas aos costumes expressos no domínio público, tais como os códigos de expressão e fala, um modo

mais estruturado de vestir, as “maneiras” ou modos mais polidos ou impessoais que utilizamos para nos relacionar num ambiente de “estranhos”. As emoções perdem terreno e de certa maneira deixam de ser manifestadas em público.

Ao delimitar a distinção entre tais termos e o que cabe a cada uma, Sennett aponta também o momento que começa a ser expressa a diferença entre o adulto e a criança. Os adultos começam a manifestar a consciência dessa distinção em meados do século XVIII (na mesma época, portanto), ao comparar-se com suas crianças e verem-se totalmente diferentes delas. A criança não era mais um “adulto em miniatura”, era mais vulnerável em relação aos adultos. A ela passa a caber o espaço privado e familiar, por estar associada ao cuidado próximo. O espaço famíliar é então uma alternativa para as ruas.

> (...) a família vai se revelando cada vez menos o centro de uma região particular, não pública, e cada vez mais como um refúgio idealizado, um mundo exclusivo, com um valor moral mais elevado do que o domínio público. (...) A privacidade e a estabilidade pareciam estar unidas na família; é em face dessa ordem ideal que a legitimidade da ordem pública será posta em questão. (SENNETT, 1998: 35)

O fato da expressão lúdica ativa ter perdido terreno no espaço público é um sintoma de como as relações interpessoais bem como as relações entre as pessoas e espaço foi esvaziando de sentido pessoal. Sendo assim, a ludicidade como atividade livre, tornando-se própria ao universo infantil, empobrece as relações entre os cidadãos e seu meio. Ainda, a paisagem urbana que pouco destina espaços que estimulem momentos de fruição e contemplação, confere às ruas o caráter de espaço de passagem, mais do que de permanência e convívio.

4. Considerações finais

Retomo aqui as questões lançadas na introdução: se os processos de desgaste são muitas vezes aliados ao processo de utilização destes locais, como gerar propostas de intervenção no espaço de forma a contribuir com a relação entre as pessoas e o local? Pensar em termos de identidade local é buscar por um caminho de significação, uso e manutenção deste espaço? Ou, de acordo com Angelo Bucci (2010: 20), “como propor projetos numa cidade que parece já ter perdido o sentido?”.

O interesse em tais questões está pautado no processo de trabalho e na obra de Elvira de Almeida. É fundamental explorar a proposta da artista que une obra de arte, expressão lúdica e lazer para promover articulação entre diferentes setores da sociedade para intervenções no espaço público. Elvira de Almeida propõe que a implementação de seu trabalho seja provocadora de um processo integral de apropriação da ideia pela comunidade, influindo assim na responsabilidade dos habitantes para com o que lá está.

Nelson C. Marcellino (1983) dá ênfase ao termo democratizar o lazer, que implica em democratizar o espaço. O autor identifica o espaço urbano como espaço para o lazer, tendo em vista que este é o espaço participado pela população em seu cotidiano. O lazer é por ele defendido da mesma maneira que Elvira de Almeida. O autor cita a “Carta do lazer”, escrita na ocasião do I Seminário Mundial de Lazer em Bruxelas 1976: “Todas as atividades humanas devem contribuir para o livre desenvolvimento individual, bem como para o desenvolvimento harmonioso da sociedade, orientada pela criatividade” (MARCELLINO, 1983: 57).

O caráter do trabalho de Elvira de Almeida insere a arte pública no âmago destas questões. Sua criação artística é proposição para resgatar o valor do espaço público como espaço comum. Reafirma a importância da expressão lúdica como fundamental ao desenvolvimento dos indivíduos, das relações pessoais e comunitárias. Embasa seu processo de trabalho nesse ideal. Ao integrar a população desde a produção até o uso, a artista leva em consideração a construção de uma relação próxima com as comunidades nas quais trabalha. Ao observar a “vocação do lugar”, segundo suas palavras, desenha a obra em função do local, aproveitando os elementos da paisagem na elaboração dos projetos e a partir disso reutiliza os “pedaços da cidade” como matéria prima e como linguagem poética, aproveitando o repertório visual e material que a cidade oferece na composição de sua obra. Ao estabelecer o espaço público como lugar para instalar suas obras, permite que a arte esteja ao alcance dos olhos e do corpo daquele que transita, criando espaços de convívio no espaço público.

As ideias de Elvira foram construídas baseadas em sua crença de que a partir dessas ações seria possível trazer de volta a noção de convívio coletivo no espaço da cidade, em espaço aberto ao encontro, a céu aberto, “retomando os costumes dos folguedos, à luz da lua”.

No entanto, enquanto não houver uma articulação autêntica entre interesses particulares e comuns, no que tange tanto à propostas calcadas na relação com a cidade e seus habitantes, quanto à abertura para iniciativas que permitam ações continuadas e duradouras no espaço, mesmo um processo aparentemente bem fundamentado como o das e*sculturas lúdicas* ainda estará sujeito ao interesse momentâneo, circunscrito a uma ideia, a uma gestão ou uma localidade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Elvira de. *Arte Lúdica*, São Paulo, Edusp, 1997.

BRITO, R. Discreta épica da forma. In: Franz Weissmann: uma retrospectiva (Catálogo CCBB) Rio de Janeiro, 1998. Disponível em http://www.franzweissmann.com.br/texto/199801.htm. Acesso em: 17/08/2014.

BUCCI, Angelo. *São Paulo, as razões da arquitetura: da dissolução dos edíficios e de como atravessar paredes,* São Paulo, Romano Guerra, 2010.

LEON, E. *Elvira de Almeida, invenção de campo de trabalho.* In: *Vitruvius*, São Paulo, jul. 2008. Disponível em <http://www.agitprop.vitruvius.com.br/ensaios_det.php?codeps=MjM>. Acesso em: 27/5/2009.

MARCELLINO, Nelson Carvalho. *Lazer e Humanização,* Campinas, Papirus, 1983.

MORAIS, F. A usina criativa de Franz Weissmann. In: *Revista Piracema*, São Paulo, Ed. Funarte, Nº 2, ano 2, 1994. Disponível em http://www.franzweissmann.com.br/texto/199401.htm. Acesso em: 27/09/2015.

PEVSNER, Nicolaus. *Os pioneiros do desenho moderno.* Lisboa, Pelicano, 1962.

ROLNIK, S. Afinal, o que há por trás da coisa corporal? In: *Núcleo de Subjetividade*, São Paulo, 2005. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/coisacorporal.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2009.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço e tempo – Globalização e meio técnico-científico e informacional*. São Paulo: Hucitec; 1997.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público – as tiranias da intimidade,* São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity. Tradução de Jorge Menna Barreto. In: *Virus Mutante*, Bauru, 2014. Disponível em https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf_. Acesso em: 27/9/2015.

Luiza Sandler

Formada em Artes Visuais (UNICAMP, 2002) e mestranda em Artes Visuais (UNESP), sob orientação do Prof. Dr. José Paini Spaniol. É artista visual, com pesquisa voltada à escultura em metal. È professora na Escola Alef (SP), onde leciona disciplina de marcenaria (Fundamental 1) e orienta grupos de estudo para o Ensino Médio, com ênfase à pesquisa interdisciplinar sobre a temática das Operações Urbanas e intervenções no espaço público.

INTERLINGUAGENS: O CORPO CONECTADO

Célia Gouvêa
ECA-USP – celiargouvea@yahoo.com.br

RESUMO
O presente artigo tem como objeto de estudo a migração para o espaço urbano de propostas de dança e teatro, com foco na montagem de *Corpo Incrustado* pelo Célia Gouvêa Grupo de Dança e no qual a arquitetura do edifício e o espaço circundante oferecem a base da criação. O projeto associa a dança à cidade, numa aliança entre política e poética, inscrevendo a dança na realidade urbana, social e paisagística, proporcionando o despertar de funções perceptivas e a curiosidade criativa do público presente. Os conceitos relacionais, que unificam arte e vida são analisados à luz de pensadores que se detiveram na reflexão quanto à utopia modernista, bem como no abandono da representação.

PALAVRAS-CHAVE
Cidade. Associação. Paisagem.

ABSTRACT
This article is an object of study migration to the urban space of dance and theaterproposals, focusing on mounting Embedded Body by Célia Gouvêa Dance Group and in which the architecture of the building and the surrounding area offer the basis for creating. The project combines dance to the city, an alliance between politics and poetics, entering the dance in the urban reality, social and landscape, providing the awakening of perceptual functions and the creative curiosity of the audience. Relational concepts that unify art and life are analyzed in the light of thinkers who were arrested in the reflection on the modernist utopia, and the abandonment of representation.

KEYWORDS
City. Pool. Landscape.

A propalada aliança entre política e poética encontrou, na migração da caixa preta dos teatros para o ambiente urbano, um contorno singular. Após muito empenho da categoria, em 2006 foi lançado o 1° Edital de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo. Nada mais adequado do que inaugurá-lo com um projeto de associação entre dança e cidade, que viesse a promover uma alternativa ao trabalho recluso e íntimo dos estúdios e salas de espetáculo. Qualquer abordagem introspectiva, naquele momento, parecia deslocada, inadequada. O artista deixa seus ateliês e reconfigura sua relação com o fazer artístico, através do espaço urbano. O corpo passa a estar conectado ao ambiente, ao entorno, tornando-se um devir em constante mutação. O foco é a dança e o teatro que, ativando uma

pluralidade de recursos corporais, manifesta-se através de um processo interlinguagens. O entendimento é o de que não há conflito entre arte e política, mas sim fusão.

Assim nasceu *Corpo Incrustado*, coreografia concebida para 20 dançarinos e um músico saxofonista-improvisador. Ao deparar-se com locais conhecidos habitados de modo inusitado, o transeunte exerce suas funções perceptivas. O nascimento do programa de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo em 2002, resultante do movimento *Arte contra a Barbárie*, orientou alguns profissionais que formaram o *Mobilização Dança*, tendo como interlocutor o então vereador Vicente Cândido, que já havia apoiado a conquista da categoria de teatro.

Destinado a integrar o corpo aos volumes, recortes e reentrâncias presentes na arquitetura da fachada de determinados edifícios, decorrendo daí o movimento inserido numa coreografia estruturada, *Corpo Incrustado* é fruto da perspectiva de um olhar coreográfico que constrói instalações arquitetônicas. Os locais que melhor se adequaram à proposta foram construídos na virada do século XIX para o século XX: a estreia ocorreu na Virada Cultural de 2006, na fachada do Museu do Ipiranga, concluído em 1895. Projetado pelo arquiteto italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi, conforme o estilo neoclássico renascentista. A última e mais completa edição de *Corpo Incrustado* ocorreu na fachada do Teatro Municipal de São Paulo, que teve sua construção iniciada também em 1895, vindo a ser inaugurado em 1912, inspirados pelo neobarroco da Ópera de Paris, que data de 1669, no reinado de Luis XV.

O estilo renascentista-barroco do setecentos e art nouveau do Teatro Municipal de São Paulo teve seu projeto elaborado pelos arquitetos italianos Domiziano e Cláudio Rossi, que trabalharam no escritório de Ramos de Azevedo, que deu nome à Praça contígua, onde também ocorreu uma edição de *Corpo Incrustado* na Virada Cultural de 2007, promovida pela Secretaria Municipal de Cultura.

O *Célia Gouvêa Grupo de Dança fundiu* épocas distintas, uma vez que personagens provenientes da *Commedia dell´Arte* surgiam nos balcões ao alto, trajando figurinos desenhados e confeccionados pela grande figurinista belga

Ninnette Van Vuchelen, extraídos da montagem dirigida por Maurice Vaneau de *As Malandragens de Escapino* de Molière (1622-1673). O teatro improvisado a partir do esboço de um roteiro (*canevas*), tendo a rua como *habitat* e representado corporalmente com muita *arte* no sentido da *tekné* grega - o domínio, o saber fazer, a *Commedia dell´Arte* italiana eclodiu em meados do século XVI. Vsévolov Meyerhold (1874-1940) afirmou que "O teatro de máscara sempre foi Teatro de Feira", onde o encenador russo foi buscar não o elemento popular, mas o artístico (MEYERHOLD, 1912, p. 338).

Corpo Incrustado apresentou, em contraponto aos comediantes situados nas sacadas da parte superior, abaixo junto às portas, escadarias, colunas, luminárias e calçada os dançarinos, que se moviam com trajes personalizados e casuais, nas cores branca e preta, executando sequências elaboradas de dança individuais, em duos e grupos, com uma postura despojada, próxima de qualquer pessoa.

A escolha dos lugares foi motivada pela intenção de propiciar uma experiência extra cotidiana aos transeuntes e aos espectadores propositais, pois o evento havia sido divulgado pelos veículos de comunicação. Amplos eram os objetivos propostos – estéticos, culturais e sociais: buscar novos territórios para a arte e criar uma nova relação com o público; renovar a paisagem cultural; relacionar arte, espaço urbano, espaço social e espaço político; inventar novos usos para os territórios urbanos; desenhar uma nova ocupação, mais fluida e mais elástica, dos tempos e lugares e estabelecer uma nova relação com o mundo. Utopia, resquícios de princípios modernistas?

Os propósitos não paravam por aí e prosseguiam: inscrever a dança na realidade paisagística da cidade; atentar ao conceito de cidade, principiado pela antiga cidade grega, fundadora da democracia, onde as tragédias eram representadas em grandes auditórios a céu aberto, como os terraços de pedra do Teatro de *Dionysus*, construído no século IV a.C.; aproximar o artista do cidadão promovendo trocas; descartar qualquer conotação missionária e assistencialista; sensibilizar a população por meio da escuta, da coordenação e do contato, propiciando nas pessoas o estado de plenitude. De fato, o incentivo ao aguçamento do olhar pode despertar a curiosidade criativa e o desejo de experimentar novos

empregos do espaço com o próprio corpo.

Fig.1 e 2: Bailarinos em *Corpo Incrustado* na Praça Ramos de Azevedo - São Paulo/SP

A questão a refletir é: o que teria motivado uma tal guinada, o querer deixar a caixa preta dos teatros rumo à rua por parte de grupos de teatro e dança? A afluência insatisfatória de público aos teatros pode ser um dos fatores, mas certamente não o único. Nicolas Bourriaud, autor de *Estética Relacional*, concentrou-se nos anos 1990 para prever, com convicção, como se daria a arte a partir de então. Para o autor francês esta será coletiva e inscrita em novos espaços de sociabilidade ou, segundo suas próprias palavras, se dará na "esfera das relações humanas", estabelecendo o elo entre arte e vida, "num atravessamento peculiar, que difere do intuito modernista utópico de mudar o mundo através da arte" (BOURRIAUD, 2009, p. 61). Fazedor e fruidor, produtor e receptor, encontram-se interligados. Diferentemente de um leitor que, ao concluir a leitura de um livro absorve individualmente o que leu, as indagações provocadas pela arte relacional, mais do que ocorre no teatro e sobretudo no cinema, quando via de regra o espectador assiste o filme afundado em sua poltrona, propiciam o contato, a troca de comentários entre pessoas, ainda que tal permuta pareça otimizada pelo autor.

Jogo, inclusão, interlocução, sociabilidade, intercâmbio social, interação humana, encontro fortuito, convívio, coexistência, proximidade e outras são palavras-chave na estética relacional., que poderão ocorrer em abientes fechados ou abertos, em espaços urbanos, como o grupo peruano CSC (Coletivo Sociedade

Civil) que lavou a bandeira nacional em praça pública, num ritual participativo de limpeza da Pátria. (CABALLERO, 2011, p. 92 e 95)[1]. O cotidiano em geral é parte integrante da vertente relacional, em substituição à cultura popular, observada por Fredric Jameson ao referir-se à dissolução de fronteiras promovidas pela pós-modernidade, "notadamente o desgaste entre cultura erudita e cultura popular (a dita cultura de massa)". (JAMESON, 1982, p. 1). Outra feliz expressão que pode vir se juntar às bourraudianas, procede de Jacques Rancière: a partilha do sensível, que estabelece "ao mesmo tempo, um *comum* compartilhado e partes exclusivas". Em *Sobre Políticas Estéticas* Rancière dirá: "estas micro-situações, apenas distintas das da vida ordinária e apresentadas de um modo irônico e lúdico mais que crítico e denunciador, tendem a criar laços entre os indivíduos, a suscitar modos de confrontação e participação novos" (RANCIÈRE, 2005, p. 12), numa reconfiguração contemporânea da *polis.* De fato, a postura militante ou a luta por uma causa deu lugar ao compartilhamento de ações, ainda que o artista enquanto cidadão possa estar engajado em causas políticas.

Corpo Incrustado não constituiu o experimento primeiro do *Célia Gouvêa Grupo de Dança* em locais outros, antecedidos pelos saguões do Memorial da América Latina, SESC Ipiranga e cine Vitrine, em 1998, ainda em recintos fechados. Em igual vertente, o *Núcleo Marcos Moraes* realizou em Maio de 2014 na Funarte-SP e posteriormente em outros locais o projeto *A Cozinha Performática.* A estreia reuniu o solo *Anatomia do Cavalo,* no qual os espectadores eram saudados cordialmente pelo solista ao entrar na sala da apresentação, rompendo a separação palco/plateia ao introduzir o acolhimento simpático. Do depoimento autobiográfico bem humorado constou imagens projetadas em vídeo e microfones munidos apenas de seus pedestais, situados em ambos os lados do espaço cênico, junto aos quais Marcos emitia seus textos. À vontade em cena, concedeu relevo à dança, através de uma sequência de movimentos frequentemente repetida, operou o som e elegeu pessoas da plateia para direcionar suas falas. Também da plateia, o olhar atento de seus cúmplices e orientadores Luis Ferron e Ana Teixeira. Após a apresentação de *Anatomia do Cavalo*, o público dirigiu-se ao saguão, onde uma sopa estava sendo preparada, na sala ao lado técnicos arrumavam os equipamentos para a mostragem

[1] O evento *Lava a Bandeira* ocorreu no *Campo de Marte* e na *Plaza Mayor* de Lima em Maio de 2000

do vídeo *Sabroso*, enquanto o livro sobre o processo do trabalho, com projeto da artista plástica Edith Derdyk e textos de vários pensadores peso pesado acerca da *performance,* eram distribuídos.

O processo incluiu várias refeições comunitárias com toda a vasta equipe e inspirou-se no artista plástico Gordon Matta-Clark, que realizou experiências culinárias análogas. Fez também lembrar os experimentos de Rirkrit Tiravanja na Bienal de Veneza de 1993, quando o artista recortou espaços de convivência dentro de uma exposição. Marcos Moraes revelou-se um aglutinador, promovendo um autêntico trabalho coletivo, que reuniu vários caciques compartilhadores da mesma produção, como Luis Ferron e Ana Teixeira.

O que aparece com força é a *alteridade.* O *alter*, o não eu, o independente de mim: "a idéia de *outro,* de *não*, torna-se o próprio pivô do pensamento" (PEIRCE, 1992, p. 9). Para Charles S. Peirce (1839-1914), a categoria fenomenológica da segundidade supõe o embate dual como oposição, algo reativo, bruto, resistente, que será amenizado pela razão, na etapa seguinte, na categoria da terceiridade. Isso é bem diverso do estar-junto receptivo, das múltiplas relações inter-humanas. Distante se encontra também o racionalismo fundado por René Descartes no século XVII, quando o sujeito pensante tornou-se o eixo da apreensão do mundo. O artista fechado em seu ateliê, em sua *torre de marfim,* encontra-se deslocado. O movimento agora é outro: consiste na tentativa de melhor habitar o mundo, por meio de noções interativas, sociais e relacionais.

Em outra passagem, o autor francês defenderá uma arte que "não tenta mais imaginar utopias, e sim construir espaços concretos"(BOURRIAUD, 2009, p. 63). Bourriaud dirá que "não foi a modernidade que morreu, e sim sua versão idealista e teleológica (*Idem,* p. 17). Jameson já havia se referido à necessidade de deixar para trás "os velhos fantasmas representados pelos males da totalização ou da teleologia" (JAMESON, 2001, p. 72). É a visão hegeliana totalizadora e idealizante da História que está sendo posta em cheque. O império da razão, incluindo o Iluminismo ou *Aufklerung* kantiano bem como a ideia de progresso vai decrescendo, em prol das relatividades e incertezas, dando ensejo a movimentos como o pós- modernismo e a arte relacional.

Tanto o racionalismo modernista do século XVIII quanto o suposto irracionalismo - assim denominado por Bourriaud, presente nos movimentos artísticos do princípio do século XX, tais como o dadaísmo, o surrealismo e posteriormente o vago termo de situacionismo, tiveram como opositor comum o autoritarismo, que constitui o terceiro vértice do triângulo. Transformações sociais e históricas modelaram uma outra visão, provocada também pelo avanço das "tecnologias de convívio", numa expressão bourraudiana, como o celular e a internet, permitindo o avanço das redes sociais. Nos anos 90, outras forças autoritárias, sobretudo no hemisfério sul, geraram a exploração de pessoas, enquanto de 2008 para cá a crise econômica resultou, por exemplo, no movimento contra a Wall Street e a ditadura dos bancos e dos sistemas financeiros, gerando novas abordagens artísticas. O valor de uso, útil para você, difere do valor de mercado. O *ar*, por exemplo, não tem o valor capitalista de troca. Tal como o ar, a arte já não é um objeto de posse.

A posteriori, ou depois de efetuada a experiência relacional, Bourriaud constatará que o pano de fundo, ou seja, o amálgama entre arte e vida não é novo e constitui um tema modernista. Por excelência, acrescentará o autor. Habita toda estética, entendida por ele, conforme consta do glossário de seu livro em questão, como uma prática eminentemente humana, ritualizada e formalizada.

A palavra autor é derivada de autoridade. Em seu artigo "A Paixão do Real", Catherine Francblin sustenta a tese de que os artistas, ao integrarem o real em suas obras, provocaram o fim da noção de autor e a "consequente consagração do espectador", chegando a afirmar que "a obra mais real é quase sempre, no espírito dos artistas, uma obra não assinada" (FRANCBLIN, 2003, p. 19).

Seus argumentos encontrarão o apoio de Roland Barthes, para quem a morte do autor coincidiu com a disrupção pós-moderna. Para ele o que conta não é o autor, mas a escrita e, sobretudo, o leitor: "o autor entra em sua própria morte, a escrita começa...é a linguagem que fala, não o autor" (BARTHES, 2003, p. 18). Jacques Derrida elaborou uma filosofia da escrita na qual o sujeito é negado e Michel Foucault citou a frase referencial de Samuel Beckett: "Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala", acrescentando que "a partir do momento em

que o sujeito absoluto não existe mais, o sujeito coletivo deve substituir o sujeito individual" (FOUCAULT, 1969, p.789).

As relações inter-humanas e sociais, a geração de relações com o mundo, o estar-junto, as trocas com os fluxos sociais é ponto de partida e chegada para os artistas relacionais segundo Nicolas Bourriaud, embora a localização de limites como começo e fim possa parecer um tanto determinista e ultrapassada. O autor parece não querer recair nem na utopia modernista de transformação da realidade, nem no otimismo ou atitude simpática do outro acolhedor, do *tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil.* O indiscutível é que sem o concurso do outro o aparato humano não se realiza. Desde Freud tal premissa é reconhecida. O prefixo *com* é relacional.

Há outros fatores que justificam a mudança de orientação dirigida ao *lebenswelt* ou mundo da vida. Certamente, ela se deve à crise da representação, quando sai o personagem, entra a *pessoa*. O conceito de representação mental é substituído pelo de experiência. Localizada em torno de meados dos anos 80, veio em oposição à *sociedade do espetáculo,* sintética expressão de Guy Debord, que conota o consumismo exuberante inserido no capitalismo tardio no qual proliferou o pós-modernismo, fruto da globalização. Uma vez que a palavra espetáculo é derivada de *opsis* ou visão, indicando o apelo ao olhar, numa igual abrangência de todos os sentidos, numa cinestesia (de *cine*- imagem e *aisthesis*- sensação) polifônica. Ao mesmo tempo, passou a haver na contemporaneidade um reconhecimento do corpo como produtor de conhecimento. É o conjunto psico somático que apreende e responde, numa perspectiva sinética (do grego *syn,* colocar junto). Com a contribuição das ciências cognitivas e da neurociência, emergiram conceitos como o de *embodiment* ou interface entre corpo e ambiente, numa intercorporeidade. Se os preceitos iluministas em prol da razão científica e tecnológica abafaram o sensório, a voz do corpo se insurge, não como liberação de instintos reprimidos, mas como evidência dos exteroceptores, propriocetores e interceptores como receptores dos sentidos do corpo humano (Scielo.oces.mctes.pt/pdf/aso/n 175ª.05.pdf).

A ponte estabelecida entre os anos 60 e 90 leva a constatações do que

ocorreu nas artes cênicas. A diferença entre as criações coletivas, notadamente as do grupo norte-americano *Living Theatre*, de Julien Back e Judith Malina, cuja montagem de *Paradise Now* de 1968, carregada por preceitos artaudianos, tornou-se célebre em relação aos coletivos atuais, é que no período anterior as funções eram exercidas por todos os integrantes, enquanto no atual encontram-se definidas e delimitadas. Antonio Araújo, coordenador do Teatro da Vertigem, chamou o sistema em que vigoravam as criações coletivas de "democratite" e explica:

> O enunciado é sempre coletivo, mesmo quando parece emitido por uma singularidade solitária. Por mais que haja uma direção artística forte, o grupo não funciona atrelado a uma única vontade autoritária, as funções são compartilhadas e as escolhas estéticas, ideológicas e processuais são debatidas por todo o coletivo de artistas...a concretização do plano estético é vital para a potência da obra oferecida ao espectador...não se eliminam as especialidades, elas são fomentadas e convivem (ARAÚJO, 2008, p. 179).

Houve o desaparecimento do escritor de gabinete que fora desde a Antiguidade a figura mais respeitada em montagens teatrais. A dramaturgia buscada pelos coletivos, que costuram livremente as antes distintas linguagens artísticas, expandindo suas fronteiras, fazem com que o dramaturgo acompanhe o processo de ensaios e vá se adaptando ao material gerado pelos experimentos e improvisações.

À era do autor literário seguiu-se a do diretor onipotente, período dos anos 80 em que o teatro passou a pensar-se a si mesmo, tratando de questões inerentes ao *métier*, ilhando-se. No início dos anos 90 foi acionada a interação com o público, que foi por vezes convidado a contracenar, a exemplo do que já ocorrera nos anos 60, bem como intensificado foi o derramamento da ação para lugares externos, rumo à polis. Materializando o que o vanguardista histórico e visionário Antonin Artaud (1896-1950), um dos principais insufladores de meus rumos artísticos cinestésicos sugeriu, a instituição "teatro" foi muitas vezes substituída por "circos, igrejas, cabarés, centros esportivos, celeiros, hangares, ruínas antigas ou rádios, cinemas e museus...não se trata de levar o teatro à rua, mas de buscar na rua o teatro" (SÁNCHEZ, 2007, p. 20). O coordenador de um grupo ou coletivo é sempre um organizador, quer sua ação ocorra num espaço interno ou externo. Certo é que se não houver repercussão, a existência do ato passará despercebida.

Ao menos em São Paulo o termo *relacional* não parece ter vingado, mas sim a teatralidade expandida praticada pelos grupos colaborativos,

> que experimentam exaustivas pesquisas de campo para coletar depoimentos dos mais diversos cidadãos, viagens exploratórias a bairros da periferia de grandes metrópoles brasileiras, convivendo com zonas urbanas de tráfico, criminalidade e prostituição, promovendo a ocupação teatral de albergues de moradores de rua, hospitais psiquiátricos e prisões, seguidos por oficinas, debates e ensaios públicos abertos a interlocutores" (FERNANDES 2012, p. 27).

Outro coletivo célebre é a *Cia. São Jorge de Variedades.* Com "Barafonda" (multidão desordenada, bagunça) e a partir do mito de Prometeu, percorreu as ruas do bairro, do Minhocão aos trilhos de trem da Barra Funda, passando por sua sede situada na Rua Lopes de Oliveira. Seus integrantes explicitam o propósito de suas investigações: "Um teatro cada vez mais próximo do espectador, ligado na cidade...nosso negócio é se inserir na atualidade de maneira lúcida, crítica, sem reproduzir discursos, sem estagnar o pensamento e as energias" (PROGRAMA, 2013, p. 03). Nem sempre o trabalho que os coletivos desenvolvem propicia a interação com o público presente, mantendo esse a posição de receptor face a um produto acabado. Contudo, este é também um modo de participação. Os coletivos cênicos, também chamados experimentais uma vez que investigam procedimentos, tecem uma dramaturgia própria que trata de questões atuais.

A dissolução de fronteiras entre o que é mostrado e o receptor implica em perda da qualidade estética, ou a própria mudança de eixo, focada agora na alteração perceptiva provoca uma nova qualidade? Os *graffitis* vistos em muros das cidades, a exemplo do que ocorreu ao longo de cerca de quatro quilômetros nas proximidades do estádio do Maracanã no Rio de Janeiro por ocasião da Copa do Mundo de Futebol de 2014, mais se aproximam do que se denomina arte pública. As artes visuais oferecem bons exemplos dessa vertente. O conceito de Arte Pública foi desenvolvido pela artista plástica Maria Bonomi, para quem a arte deve se espalhar em múltiplos espaços da cidade incorporando-se ao espaço urbano. Grande parcela dos paulistanos não fica indiferente ao monumento à imigração japonesa situado na avenida 23 de Maio, feito por Tomie Ohtake. As artes visuais são grandes parceiras da dança, por serem altamente cinestésicas, como podem ser todas as emissões,

sobretudo, as artísticas.

Fredrich Jameson admitiu que sempre houve interação, mas não enquanto pensamento. A participação ativa do público quer dizer que toda pessoa pode ser um artista gerando uma horizontalização que recai numa nova utopia que integra o ideário do Estado de Bem Estar Social e seu primado pelo cuidado do indivíduo e qualidade de vida. Vigorando principalmente entre os anos de 1950 e 1970, após a mercantilização desenfreada, visava ao aprimoramento da civilidade e da cidadania. Tais premissas podem equivaler ao fim da arte? A drástica expressão morte da arte é incongruente e nunca ocorrerá enquanto houver vida. O que há é mudança, transformação e isso já era admitido desde o século VI A.C. por Heráclito de Éfeso, que admitiu a instabilidade, o movimento e o devir como motores de todas as coisas. Movimento não indica a morte, mas sim a vida, ainda que a passagem de um modo de ser a outro possa implicar em não ser.

Para Jacques Rancière “os artistas coletivos são relacionais não apenas por recomporem a paisagem do visível, mas por favorecerem sua evidenciação”. A mescla processual entre modos de discurso e formas de vida geram experiências que tornam “pública determinada realidade política, cultural e econômica”(*apud* FERNANDES, 2012, p. 27). Rancière acrescenta que “a intervenção do artista relacional se inscreve na mesma lógica: a de uma “política” da arte que consiste em interromper as coordenadas normais da experiência sensorial”(RANCIÈRE, 2005, p. 19). Estudiosos do movimento como Jacques Dalcroze e Bonnie Bainbridge Cohen não compreendem porque o movimento não é considerado um sexto sentido, o que leva à compreensão do artista radicante, aberto às trocas, quando se evidencia a ligação entre arte e vida.

Intitulei as intervenções urbanas que realizei de *Integração do Corpo ao Espaço Físico* e não de *Site Specific*, para escapar da denominação anglicista. A primeira intervenção arquitetônica em ambiente aberto ocorreu no *Jardin des Possibles* em Lyon, na França, em 1999. Além de *Corpo Incrustado*, um trabalho produzido e acabado, o grupo realizou experimentos em outros locais públicos, todos no ano de 2007, como o Vale do Anhangabaú, a Ladeira da Memória, a Praça dos Arcos situada no final da Avenida Paulista e no canteiro central da Avenida

Sumaré. Esta última foi intitulada *Fazer do Privado, Público*, uma vez que os dançarinos, trajando roupas pretas, executavam gestos privados como escovar os dentes, depilar as pernas, secar e enrolar os cabelos, cortar as unhas e outros, suscitando comentários de dentro de um carro: ”Isto é puro surrealismo”. Mais árduo e desgastante, o trabalho artístico externo exige aquecimento corporal prolongado, sobretudo das articulações; proteções como joelheiras, cotoveleiras e tornozeleiras, devido ao impacto com o piso em cimento. A distância entre diretor e elenco exigiu o uso de megafone. Indispensável é a escuta inicial silenciosa, que permite captar o ambiente.

São muitos os grupos de dança que têm migrado suas propostas para espaços abertos, como o Omstrab, dirigido por Fernando Lee, com o projeto também denominado Cidade; o Avoar; o Mariana Muniz Cia. de Teatro e Dança, o Cia. em Trânsito e os Bucaneiros, Gal Martins e a Cia. Sansacroma, situada na zona sul de São Paulo e o Artesãos do Corpo dirigido por Mirtes Calheiros que realizou, entre outras, uma experiência de lentidão no Viaduto Santa Ifigênia. Entre as produções dirigidas a crianças, destaca-se o poético *Lagartixa na Janela*, coordenado por Uxa Xavier. A coreógrafa estadunidense Trisha Brown, em 1971 com seus bailarinos apresentou *Roof*, em telhados de edifícios nova-iorquinos. Em São Paulo, desde a década de 80 houve pontualmente eventos em parques e praças, promovidos pelo poder público em busca de visibilidade acrescida a alguma intenção sociocultural. Cito apresentações realizadas com meu grupo no vão livre do MASP, Parque do Carmo e as praças Roosevelt e Por do Sol. Se na atualidade a tendência alastrou-se na cidade, condiz com a efervescência da cidade e a tentativa de propiciar tempos e olhares mais alargados, e contraponto ao *kronos.*

Voltados ao mundo da vida, buscando novos territórios, embaralhando corpo e ambiente, o conceito adequa-se à lógica de transformação do espaço urbano. A inserção promove novas configurações na paisagem urbana e cultural. Os contornos serão mais fluidos. Concernidos pelas urgências sociais, os artistas gerarão uma ação integradora. Poderão também atrair novos públicos para os teatros.

Bourriaud diz que se dará por satisfeito “em criar *modi vivendi* que permitam

relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas" (BOURRIAUD, 2009, p. 63). Uma perspectiva ética é instaurada. A palavra existência designa o ser que vem para fora. Frases e fraseados conjugados ao espaço urbano desenham diferentes polifonias, proporcionando a confluência entre a poética e "a mesma coisa desde os Gregos, a política" (BAILY, 1997, p.2).

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio**. A Encenação no Coletivo: desterritorializações do diretor no processo colaborativo***.* Tese de doutorado, São Paulo, ECA/USP, 2008, p. 179.

BAILLY, J-C. **Pour un très grand chantier***.* Texto lido e escrito pelo autor por ocasião de sua intervenção em "*Rendez-vous de l´architecture"*. Paris: la Villette, 3/10/1997.

BARTHES, Roland. ***La mort de l´auteur***, em *Éssais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61 (tr. nossa). *Apud* PACQUEMENT, Alfred in *Sophie Calle M´as Tu vue ?* Paris : Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003, p. 18. *Idem*.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Martins Editora Livraria Ltda., 2009.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política.** EDUFU, 2011, p. 92 e 95.

FECHNER, Gustav. **Psicologia, Neurociência e Ciências Cognitivas** em Elementos de Psicofísica (1860). Disponível em Scielo.oces.mctes.pt/pdf/aso/n 175ª.05.pdf

FERNANDES, Silvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea** em Revista Camarim nº 46. São Paulo: 1º semestre de 2012, p. 27.

FRANCBLIN, Catherine**. *La passion du réel,*** Art Press, n° hors série, L´histoire continue. Paris : 1992, (tr.nossa), *apud* PACQUEMENT, Alfred (prefácio), em *Sophie Calle M´as Tu vue*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003, p. 19.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo.** Conferência no Whitney Museum. Tradução de Vinicius Dantas.Nova York, 1982, p. 1.

_____. "**Fim da arte" ou "fim da História"?".** *"*Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p. 72.

MEYERHOLD, Vsélod. **Na Cena do Dr. Dapertutto.** Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold, 1911 a 1916. O Teatro de Feira (1912). São Paulo: Fapesp.

PEIRCE, Charles Sanders, *apud* IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 9.

Programa da peça **Barafonda***,* 2013, p. 03.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível** *:* estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Sobre Políticas Estéticas*.*** Tradução do espanhol nossa. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 12.

SÁNCHEZ, José A. **Dramaturgia en el campo expandido** em Prácticas de lo real em la escena contemporanea*.* Madri: Visor, 2007, p. 20.

Célia Gouvêa

Doutoranda no Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (doutorado direto). Graduada em licenciatura pelo curso de Filosofia da Faculdade de São Bento (2012). Formada pelo "MUDRA" de Maurice Béjart, em Bruxelas/Bélgica, voltado à interação entre as várias linguagens artísticas. Coreógrafa e bailarina premiada (APCA, Guggenheim, Vitae, Virtuose, Fomento).

O GRAFITEIRO/ARTISTA/PESQUISADOR E O SER CULTO HÍBRIDO CONTEMPORÂNEO

Otavio Fabro Boemer
IA/UNESP – otaviofabro@uol.com.br

Prof. Dr. Agnus Valente
IA/UNESP – agnusvalente@uol.com.br

RESUMO
O presente artigo apresenta uma pesquisa no campo da linguagem da nova geração de *Graffiti* de rua provindos da tradição nova-iorquina e inspirados no movimento cultural *hip-hop*. Aborda questões de sua estética, poética e ética. Sua utopia em relação aos sistemas a ele relacionados, seus conflitos de um lado com a lei e de outro com o mercado de arte - que determinam diferentes perfis de produção. A pesquisa acadêmica e suas ponderações acerca do grafiteiro/artista/pesquisador em Arte, sendo o próprio autor grafiteiro de longa trajetória, artista e pesquisador *stricto sensu*. São observadas e analisadas determinadas produções realizadas, assim como contexto histórico e cenário atual, desta forma são levantados questionamentos em correlação a Canclini (1997) e o ser culto contemporâneo na tríade híbrida grafiteiro/artista/pesquisador.

PALAVRAS-CHAVE
Graffiti. Utopia inconsciente. Ser culto híbrido.

ABSTRACT
This article presents research in the field of language of the new generation of Graffiti stemmed from New York tradition and inspired by the hip-hop cultural movement. Addresses issues of its aesthetics, poetics and ethics. His utopia on schemes related to it, his conflict with the law one side and the other with the art market - which determine different production profiles. Their academic research and considerations about the graffiti writer/artist/researcher in art, being the own author graffiti writer long career, artist, and stricto sensu researcher. Are observed and analyzed undertaken certain productions, as well as historical context and current scenario, this way questions are raised on the correlation Canclini (1997) and the contemporary human wise in the hybrid triad graffiti writer/artist/researcher.

KEYWORDS
Graffiti. Unconscious Utopia. Hybrid human wise

Breve histórico e Estética[1]

Para compreender a emergência do *Graffiti* em São Paulo, remetemo-nos à Nova Iorque no início dos anos 1970, cidade e período considerados por diversos autores (BAUDRILLARD, 1979; CHASTANET, 2007) como berço dessa expressão plástica. Atentamos aos próprios atuais grafiteiros, que enxergam Nova Iorque como

[1] Trecho introdutório de Artigo publicado nos Anais da ANPAP de 2011.

referência inescapável (FRANCO, 2009, p. 33). O *Graffiti,* como estilo estético pesquisado e observado atualmente nos grandes centros urbanos, iniciou-se quando jovens do bairro do *Bronx*, em Nova Iorque, utilizavam o *graffito*[2] com a técnica da tinta *spray*, para demarcar o espaço visual público, em especial os vagões dos trens do metrô, alvo este preferido pelos então "escritores do *Graffiti"*, que inscreviam inicialmente seus nomes, *tags* – estética esta mais próxima do que hoje se conhece no Brasil como pichação. Muitas vezes, junto a suas *tags* se via a inscrição que identificava-os a uma *gang* ou *crew,* caracterizando assim uma cultura espontânea de ocupação do espaço urbano nascida na periferia.

figura 1. Trens grafitados. Nova Iorque, anos 1970.

Nos Estados Unidos, vivia-se um momento de contestação juvenil, apresentado pela chamada "*beat generation*", desenvolvendo-se assim uma estética e ideais de contracultura: esses jovens se afastavam dos conceitos ditados pelas tradicionais academias de pintura e comportamento social. Tal postura gerou um redirecionamento do olhar para este tipo de manifestação.

A rua, enquanto espaço libertário, como aponta Bakhtin (2003), transformou-se no palco onde os registros de arte começaram a se confundir com as pichações, *outdoors*, letreiros. Com o tempo, os grafiteiros passaram a assinar os trabalhos,

[2] A palavra aqui usada e sua grafia adotada *Graffiti* é o plural de *Graffito* sendo *Graffito* uma palavra provinda da língua italiana, sinônimo vocábulo à inscrição ou desenhos de épocas antigas, riscados a ponta ou a carvão em rochas ou paredes, a palavra no singular é usada para significar a técnica, porém a história remota aos tempos da Antiguidade Clássica, mais precisamente em Roma e na extinta Pompéia, onde os protestos eram escritos nas paredes com carvão.(DIEGUEZ, 2008, p. 29)

seguindo o modelo da pintura tradicional.

Na verdade, o *Graffiti* da estética da cultura de periferia de Nova Iorque apropriou-se da ferramenta – o *spray* – de um momento histórico e político vivenciado na França nos anos de 1960, porém agregando maior valor estético e aprimorando a técnica no uso dessa ferramenta. Isso se deu porque, conforme Gitahy:

> Durante a revolta dos estudantes iniciada em maio de 1968, em Paris, vimos como o *spray* viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas, fossem rapidamente registradas nos muros da cidade. (1999, p. 21)

Entretanto, o impulso renovador de maio de 68 foi rapidamente absorvido e diluído. Sob a crítica dos anos 90, maio de 68 não conseguiu nada mais do que exportar um modelo a ser seguido. (LARA 1996, p.49)

Em relação direta com maio de 1968, tínhamos o desejo de ocupar as ruas, resgatar a cidade, assim como visto no movimento dadaísta, e a *Flanerie* – esta, porém, com maior intenção política do que necessariamente e inicialmente artística fundamentada e influenciada pelos situacionistas e seu cunho político que utilizavam a Deriva como resgate ao nomadismo e em alternativa a arte dos museus. (SAMPAIO, 2005)

Figura 2. Maio de 1968, Paris. França.

A qualidade das pichações nova-iorquinas era tão surpreendente que o seu valor estético passou a ser notado por apreciadores de arte e a provocar artigos elogiosos em diversas revistas de Arte como, por exemplo, na revista francesa *L'ART VIVANT*, de 1973, na qual Helène de Nicolay se arriscava a afirmar: "se você for a NY, evite os museus. Eles não têm mais nada a mostrar. Ao contrário, a arte está descendo nas ruas, e mesmo mais abaixo nos metrôs." (FONSECA, 1989, p. 30)

figura 3. *Graffiti.* Nova York, anos 1970. "Dondi".

Por volta dos anos de 1980, diferentes artistas consagrados pela história da Arte também já se dedicavam às intervenções visuais em espaços públicos urbanos incluindo também a cidade de Nova Iorque nos Estados Unidos, porém sem agregar o valor técnico da pintura com *spray*, como no caso de Keith Haring (1958-1990) que utilizava, na maioria das vezes, a técnica do giz. De acordo com Kolossa (2005, p.15), a campanha "Clones Go Home" foi uma das poucas em que Haring utilizou tinta em *spray*. A propósito, a forma com que Haring ocupa a cidade de Nova Iorque está mais ligada à transgressão e inversão de valores como mecanismo de contra-ataque à mídia oficial institucionalizada, do que ligada a um movimento cultural provindo das periferias com estética e ética própria do fazer como o *Graffiti hip hop* com seus estilos tipográficos próprios e seus desenhos figurativos.

figura 4. Keith Haring em ação nos Metrôs de Nova Iorque.

Assim como Haring, outro artista que tipicamente ganha os espaços institucionais de Arte nos Estados Unidos é Jean Michel Basquiat, que intervinha no espaço visual urbano de modo a comunicar-se diretamente com o público através de suas frases de teor satírico e paródico, como é o exemplo de seu projeto "*Samo" (Same Old Shit)* que valorizaria somente formas diretas inscritas com caligrafia visualmente identificável pelos observadores comuns, dispensando bagagem histórica necessária para compreender a visualidade do estilo tipográfico, como no caso da grafia utilizada pelos grafiteiros da tradição nova-iorquina.

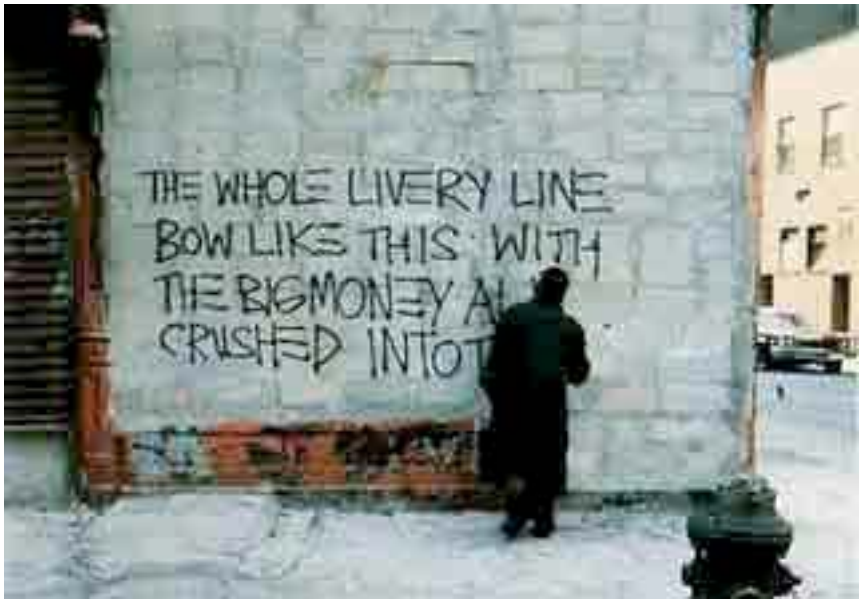


figura 5. Jean Michel Basquiat em ação nas ruas de Nova Iorque.

O Brasil assimilou o *Graffiti* e o reinventou de um modo particular, diz Jon Reiss, diretor do filme *"Bomb It",* documentário sobre a explosão do *Graffiti* no mundo. Quando se observa uma pichação que foi realizada com tempo, é realmente bonita: letras lindas. Porém, muitos dos pichadores dos anos de 1970, algumas décadas depois, ocupam posições ou cargos de importância no governo. Então eles entendem de onde vem a pichação: é parte do pensamento político. (BEDOIAN; MENEZES, 2008, p.43).

figura 6. Agenda de "pixo".

Atualmente, encontramos um diferencial estético nos trabalhos apresentados pelos artistas brasileiros contemporâneos provindos da estética do *Graffiti*, que misturam diferentes influências que partem dos mais diversificados movimentos e estilos artísticos. O presente artigo se aterá ao valor técnico e cultural do *Graffiti* que utiliza a estética ligada à tradição nova-iorquina e ao movimento cultural *hip hop* e, em destaque, nesta nova geração provinda desses movimentos e artistas.

No Brasil, essa relação do *Graffiti* difundiu-se em finais dos anos 1980, influenciando toda uma nova geração de artistas intervencionistas da década de 1990. Apesar de hoje em dia não existir propriamente uma relação tão direta com a tradição nova-iorquina, estes artistas têm em sua estética as influências dessa linguagem:

> Nos anos 90, o *hip hop* soube aproveitar o grafite para colocar de forma colorida suas reivindicações, utilizando-o como elemento de identidade e meio para a internacionalização de suas questões, especialmente as raciais e as ligadas ao consumo exagerado de drogas pesadas. (LARA, 1996, p. 55)

Por fim, com a emergente produção artística contemporânea da primeira década do século XXI, podemos observar no cenário mercadológico da arte que essa estética passa por um processo de relevante valorização e mesmo de super valorização, chegando muitas vezes a superar, em valor, obras de artistas consagrados nas artes plásticas tradicionais.

Manutenção da Estética ou a Morte do *Graffiti – o artista x o grafiteiro*

Ser artista e continuar fazendo *Graffiti* mesmo tendo acessado individualmente os espaços expositivos, muitas vezes, parece contradizer a própria ideologia e motivação inicial, ao intervir nos espaços públicos como grafiteiro.

A ação demonstra o desejo de ser visto, de ser valorizado e a necessidade de pertencimento à cidade. Diferentemente do *Graffiti* de cunho político ou de fazer poético, o *Graffiti* dentro do estilo nova-iorquino em sua força política e estética grita à sociedade a necessidade de valorização de quem o faz, como em uma campanha auto-publicitária e promotora do próprio indivíduo, sem maiores preocupações ideológicas coletivas; porém, dentro do seu coletivo de grafiteiros, uma tradição inventada os norteia eticamente.

Dada a grande ascensão dentro dos diversos campos midiáticos por alguns artistas derivados desta estética, sendo os artistas brasileiros responsáveis por uma notável parcela desta ascensão, uma pós-geração que se embrenha no fazer do *Graffiti* se afeta pelas novas possibilidades geradas a tais interventores.

Os jovens praticantes não mais reivindicam um espaço para sua condição de *flâneur* na cidade; contrariamente, querem espaço na mídia, nas galerias, reconhecimento econômico, reconhecimento como artistas; agem cada vez mais como pequenas agências de publicidade com o foco na divulgação da marca e o retorno financeiro, muitas vezes reproduzindo na galeria uma imagem previamente realizada nas ruas, desconsiderando um aspecto importante do *Graffiti* que é sua inserção e significação na própria rua.

> Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. BENJAMIN (1985, p. 167)

A partir dessa observação de Benjamin, perguntamos:

A própria ideologia de simples ocupação da cidade se perde no acesso paradoxal dos que reivindicavam este espaço, trocado pelo dinheiro e *glamour* conseguido pelas feiras de arte, galerias e museus?

Ou talvez o meio *Graffiti* tenha sido inicialmente empregado pelo desejo de que a ocupação da cidade servisse como mote para a criação e desenvolvimento de novos artistas?

Entre interventores urbanos de formação universitária se vê o estudo na *performance*, na *land art*, na arte política ou na própria intervenção. A *Flanerie* dos dadaístas talvez tenha atingido seu ápice nas mãos dos escritores do *Graffiti.*

O simples caminhar da elaboração da prática de ocupação da cidade das últimas décadas, como uma vertente da arte contemporânea em nomenclatura, torna a prática do *Graffiti* mais próxima ao simples ato de ocupar a cidade como em sua origem dadá.

A necessidade de ocupar a cidade continua e continuará existindo.

Nós, grafiteiros escritores, estamos comumente em busca de aventura e reconhecimento da ação devido ao resultado observado na proporção da ousadia do espaço visual urbano ocupado ou pela quantidade de intervenções já realizadas. No contexto do coletivo de artistas interventores do *Graffiti* atual, a força de nossos trabalhos encontra-se originariamente em ações ilegais de ocupação do espaço visual público. Desta forma, as expedições seguem em busca de espaços possíveis ao acolhimento de tais intervenções cuja transformação operada é real, direta e física sobre uma possível paisagem urbana, numa contestação do olhar estabelecido – entretanto, muitas vezes, essas ações partem de uma utopia inconsciente do grafiteiro, ao se jogar ao acaso das situações a serem vivenciadas, ao se engendrar no universo da intervenção urbana ilegal.

Petrarca reflete sobre o momento e as coincidências:

> Mas por quantas penas devemos passar para ter aos nossos pés não um lugar mais alto, mas as paixões que brotam dos instintos terrenos! (1336, p. 07)

Inicialmente, os questionamentos explicitados nas intervenções ilegais referiam-se à ocupação do espaço público "em si", o desejo de ver-se representado por uma pintura realizada com tinta de parede e, às vezes, com *spray*. Com o cunho de grito juvenil, tratava-se de uma ação interventiva, ilegal, não-autorizada, desafiadora das normas estabelecidas pela sociedade.

Questionamentos: Estaríamos nós, ao intervir no espaço visual urbano, gerando possíveis paisagens urbanas ou somente compondo de forma a unificar elementos para a formação de uma paisagem, ao invés de intervindo, uma vez que o *Graffiti* assim como na ação descrita já está legitimado e assim não seria ilegal se julgado com *Graffiti*? Seriam a segurança pública e as ações de limpeza da cidade, nesse momento histórico, as maiores intervenções no espaço público do que propriamente as intervenções com o *Graffiti*? Poderíamos ainda pensar na morte do *Graffiti* assim como a pintura nos idos da arte conceitual?

> Divididos entre dois mundos, poderíamos afirmar que a nossa posição é de guerreiros entre dois mundos, um que ignoramos e outro que ainda não existe. (HOME, 2005, p. 67)

A separação utópica e o engajamento contido na ação do grafiteiro acabam por deflagrar questionamentos possíveis sobre a relação do artista provindo do *Graffiti* com a pesquisa acadêmica *stricto sensu* em Arte.

Tríade (Ota, Otavio Fabro, Otavio Fabro Boemer)

O trabalho em uma boa prosa tem três degraus:
um musical, em que ela é composta,
um arquitetônico, em que ela é construída,
e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida.
(BENJAMIN, 2011, p. 24)

O próprio autor desta pesquisa é um artista originário do *Graffiti* de rua desde os 15 anos de idade, quando inicia seus trabalhos na tradição nova-iorquina e

sua estética elaborada dentro do movimento *hip hop*. De forma a intervir visualmente no espaço público, o jovem autor, semi-consciente de uma ideologia mais complexa, apropriava-se dos suportes à disposição pela cidade, dentro de um determinado grupo, de um contexto social e linguagem própria.

Tais intervenções, por diversas vezes, levara o autor a sofrer as conseqüências de seus atos, porém não judicialmente até o fato ocorrido em 2011. Naquela época, fins dos anos 1990, o *Graffiti* era uma ação tão marginal, que a forma de coibir ou até mesmo punir seus realizadores, era expressada pela lei e representada através da polícia e seu sistema executor, que antagonicamente os julgava durante o flagrante do ato em si, quando então a pena era dada (e ironicamente, tendo em vista a demora em nosso poder judiciário) era aplicada quase instantaneamente através de agressões físicas e verbais. Paradoxalmente liberados durante o flagrante de suas ações, a possibilidade de continuar a intervenção naquele momento estaria dada, bastando apenas a coragem de enfrentar novamente outra possível repreensão dos mesmos policiais que já os havia flagrado anteriormente.

Esta relação com o espaço e sua relevância, descrita no fazer *Graffiti,* ainda que inicialmente inconsciente na mente do grafiteiro, torna-se, para este grafiteiro-artista-pesquisador, cada vez mais presente e profundamente relevante e não mais possível de ser ignorada, dado o desenvolvimento e aprofundamento desta pesquisa que será desenvolvida durante o processo de doutoramento. Ora grafiteiro, ora artista, ora pesquisador. Um ser tríplice ou tripartido ou triádico, como dito anteriormente.

> As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das “grandes obras”, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe).” (CANCLINI 1997, p. 291)

O ser que transita nessa espécie de tríade, desde o *Graffiti* na rua*,* passando pelo mercado de arte, Galerias/Museus/Exposições e, por fim, refletindo a respeito, junto à Universidade, como pesquisador: Seria o ser culto de hoje, conforme Canclini?

Desse desejo individual e espontâneo, no início, até uma ação posterior mais consciente, cumpriu-se a proposta de explorar esse trânsito do grafiteiro-artista-pesquisador em diferentes núcleos e pesquisar o tema a partir de múltiplos pontos-de-vista, reconhecida e assumidamente dissonantes entre si e que, paradoxalmente, iluminam a complexidade da Arte do *Graffiti.*

Tal como Vitché exemplifica:

> Se você pegar um passarinho e colocar em uma gaiola, ele não deixa de ser passarinho, ele continua sendo, só que ele fica preso em uma gaiola, diferente se ele estivesse em cima de uma árvore e estivesse mais livre.

Com base nessa singela colocação, dir-se-ia que, entre tantos paradoxos, é fundamental preservar a relação da ilegalidade/liberdade com o *Graffiti.*

> Destacamos a arte urbana como prática critica exatamente nesse momento em que o horizonte não possui mais a carga utópica que já teve um dia. (PALLAMIN, 2002, p.107)

Ao darmos continuidade às produções de *Graffiti*, estaríamos agindo como reinventores de sua estética, ou sendo meramente nostálgicos a ela em uma continuidade do fazer? Ou estaríamos em uma manutenção da estética do *Graffiti* originário em Nova York no movimento *hip hop,* objeto desta pesquisa? Assim como em Pallamin, acredito na arte urbana pelo seu poder de crítica e não alinhamento com uma atitude nostálgica ou remissão a um momento áureo.

Para Bourriaud, a modernidade dedicou-se a criticar o domínio da comunidade sobre o coletivo, e ainda acompanhou, discutiu e precipitou, em larga medida o fenômeno do desaparecimento da aura da obra artística; por sua vez, na contemporaneidade teríamos a retomada a sacralidade por toda parte; uma aspiração difusa para criticar o individualismo contemporâneo.

> Uma fase do projeto moderno encerrou-se. Hoje, depois de dois séculos de luta pela singularidade e contra as pulsões coletivas, é necessária uma nova síntese capaz de nos preservar do fantasma regressivo, que atua um pouco por toda parte. Retornar a idéia de pluralidade, para a cultura contemporânea nascida da modernidade, significa inventar modos de estar-juntos, formas de interações que ultrapassem a fatalidade das famílias, dos guetos do tecnoconvívio e das instituições coletivas que nos são oferecidas. Não podemos dar prosseguimento à modernidade a não ser superando as lutas que ela nos legou: em nossas sociedades pós-industriais, o mais urgente

> não é mais a emancipação dos indivíduos, e sim a da comunidade inter-humana, a emancipação da dimensão relacional da existência. (2009, p. 84)

Ainda em Pallamin (2002, p.107), ao tornar a cidade disponível para todos os grupos e seus códigos de representação dominantes, estaríamos descobrindo e desfazendo ainda mais a distinção entre arte erudita e a popular já desfeita pelo capital, ou ainda, legitimando pensamentos e não somente a estética já descoberta por este, dadas as suas possibilidades de consumo.

Nesta página, apresento a produção artística de Ota, o grafiteiro, e Otávio Fabro, o artista.

figura 7. *Above the ground*. Otavio Fabro. Museu brasileiro da escultura (MUBE), 2013.

figura 8. Instalação *On top the ground*. Otavio Fabro. Galeria Arter, 2013.

Na obra "*Above the ground*, ou gangorra para o Yo", 2013, faço um trocadilho em contraponto com a suposta arte *underground* realizada pelo autor grafiteiro que vive à margem ou sob a esfera artística. Após o convite e aceitação para participação na mostra coletiva, inicia-se uma deriva, um processo errante pelo espaço expositivo disponibilizado para a mostra, em busca de inspiração para compor o trabalho.

Em "*On top the ground*, ou labirinto para o Yo", lanço mão de princípios semelhantes em sua concepção de titulo e conceitos relacionados à esfera do *Graffiti*, porém por se tratar de um labirinto propriamente dito em um processo

cronológico inverso à vida do artista compõe-se um caminho para a deriva do próprio espectador durante a visita à exposição.

figura 9. Graffiti "Ota" fonte para a intervenção e gerador do infortúnio de intimação judicial

figura 10. Graffiti ilegal. "Ota"

A morte do *Graffiti?*

> "Meditando sobre as disposições de minha alma em todas as situações de minha vida, fico impressionado ao extremo em ver tão pouca proporção entre as diversas combinações de meu destino e os sentimentos habituais de bem ou mal-estar com que fui afetado". (ROUSSEAU, 2008, p. 94)

O fazer *Graffiti,* para quem o faz, muitas vezes torna-se um caminho fértil de entrada ao universo artístico ou ainda caminho intermediário a reflexões acerca do mesmo. Recentemente possibilitado pelo mercado comercial de arte, mesmo que de modo instantâneo e em busca somente da nova estética a se explorar, vemos a estética da rua sendo tratada como opção de consumo.

Os conceitos desenvolvidos pelos autores estão aí para serem descobertos por pesquisadores. É característica da cultura do grafiteiro o não se aprofundar em questões conceituais ou mesmo não se permitir um investimento na pesquisa em Arte na esfera da universidade, porém, acredito que o melhor seria o grafiteiro se possibilitar tal aprofundamento – para se fortalecer.

Transpondo Benjamin, em epígrafe, retomo em caráter de conclusão, a tríade grafiteiro, artista e pesquisador:

1) A rua-ambiente hostil, "público", constituição brasileira, leis às quais a liberdade de pensamento e artística é garantida pelo artigo 5º. A urgência das ações. O grafiteiro.

2) O mercado de arte, instituições promovedoras de salões de arte, museus, galerias, reflexões do fazer artístico voltado ao espaço expositivo. O artista.
3) A universidade, reflexões na esfera teórico-crítica e a pesquisa em Arte, pensamentos presentes e conflituosos sobre essa práxis no conceito e reflexão do artista. O pesquisador.

A tríade: rua e a legalidade do fazer *Graffiti*; a galeria e a reflexão da obra de arte e suas possibilidades expositivas; e a presente pesquisa em Arte em processos e procedimentos artísticos e as questões acerca da temática *Graffiti* como Meio, significando meio de produção, expressão e o temporal no termo "meio", no que se refere a questões conceituais e ao processo criativo entre todos esses diferentes sistemas.

A tricotomia do ser, a utopia inconsciente do fazer ou nostalgia do que já foi utópico, pensar no mercado de arte comercial e suas possibilidades expositivas e de sobrevivência do agora artista ao pertencê-lo.

A reflexão aprofundada do fazer a ação-reflexão ou a reflexão-ação, sem descartar as possibilidades geradas pela especulação, para não se perder as também possibilidades do acaso.

Por fim, tal tricotomia do ser ou tríade, apresenta-se nesta pesquisa através: do *Graffiti* e do grafiteiro Ota; das obras concebidas para as exposições em Galerias, Museus, espaços institucionais e a poética intrínseca ao fazer do *Graffiti* pelo artista Otavio Fabro, e a própria presente pesquisa, realizada pelo pesquisador Otavio Fabro Boemer.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

BAUDRILLARD, Jean "Kool Killer ou a Insurreição Pelos Signos". Tradução Fernando Mesquita. Revista Cine-Olho, São Paulo, no 5/6 jun/jul/ ago, 1979

BEDOIAN, Graziela. *Por trás dos muros:*horizontes sociais do graffiti*.* São Paulo, SP, Peirópolis, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7a edição, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. 4ª ed. EDUSP. Rio de Janeiro, 2003.

CHASTANET, François. Pixação: São Paulo signature. Paris: XGpress, 2007.

FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso:* na transversal da cidade*.* São Paulo, T.A Queiroz, 1989.

FRANCO, S. M. *Iconografias da metrópole*: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo São Paulo 2009 175 p.: il. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Projeto Espaço e Cultura) FAUUSP.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti.* São Paulo,SP: Brasiliense, 1999.

HOME, Stewart. *Assalto à Cultura:* subversão guerrilha na (anti)arte do século XX.*2ª ed.* São Paulo, SP, Conrad, 2005

KOLOSSA, Alexandra. *Haring*. Hohenzollerniring, Taschen GmbH, 2005.

LARA, Arthur. Grafite: arte urbana em movimento. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA/USP, 1996.

PALLAMIN, Vera M. (org.), *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*, Editora Estação Liberdade, São Paulo, 2002

PETRARCA, F. “A subida ao Monte Ventoux: Carta de Francesco Petrarca a Dionigi da Borgo San Sepolcro, da Ordem de Santo Agostinho e professor de Teologia”. Trad. De Vladimir Bartalini.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

Otávio Fabro Boemer

Grafiteiro/Artista/Pesquisador, inicia-se no *Grafitti* em 1998 com a assinatura Ota. Artista híbrido com diversas exposições. Mestre e doutorando no PPG Artes IA/UNESP; orientador: Prof. Dr. Agnus Valente. Coordenador na Usina de Imagem na ONG Projeto Quixote e diretor fundador da empresa *Yo Street*. Participa dos Grupos de Pesquisa “L.O.T.E.” e “Poéticas Hibridas”, coordenados pelo Prof. Dr. Agnus Valente.

Agnus Valente

Artista híbrido. Doutor e Mestre em Artes pela ECA/USP. Professor Assistente Doutor em Artes Visuais no IA/UNESP e líder nos Grupos de Pesquisa “Poéticas Híbridas”, em parceria com Prof. Dr. Wagner Cintra, e do Grupo de Pesquisa “L.O.T.E.”, em parceria com os Prof. Dr. José Spaniol e Prof. Dr. Sérgio Romagnolo.

ARTE

MESA 28 - Processos de Criação - 2

Talita Gabriela Robles Esquivel
PROFUNDO: UMA PROPOSTA DE INSTALAÇÃO

Fernanda Pestana
LIVRO: MATERIAL DA DOBRA E DO LABIRINTO

Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini
TRAMAS E COSTURAS NO LIVRO DE ARTISTA

Rodrigo Neris
AUTOPOIESIS NUM PERCURSO NARRATIVO TEXTUAL E VISUAL

Edison Eugênio
REFLEXÕES ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE O ESPECTADOR E A OBRA DE ARTE: UM DIÁLOGO ENTRE PAREYSON E DEWEY

PROFUNDO
UMA PROPOSTA DE INSTALAÇÃO

Talita Gabriela Robles Esquivel
IA/UNESP – esquivel.talita@gmail.com

RESUMO
O presente artigo consiste no processo criativo de uma proposta de Instalação. Pensada para o Octógono, espaço expositivo da Pinacoteca de São Paulo, a proposta procurou envolver a pesquisa em desenvolvimento no PPGA da UNESP, que trata do conceito de estranho de Sigmund Freud. O texto foi desenvolvido durante a disciplina *Práticas Contemporâneas de Instalação e Site Specific*, com o prof. Dr. José Spaniol.

PALAVRAS-CHAVE
Instalação. Estranho. Buraco.

ABSTRACT
The article approaches the creative process of an installation proposal. Directed to the Octógono, exhibition space of the Pinacoteca of São Paulo, the proposal seeks to involve the developing research, in the PPGA at UNESP, about the Sigmund Freud´s concept of uncanny. The text was made during the course Contemporary Practices of Installation and Site Specific, with the prof. Dr José Spaniol.

KEYWORDS
Installation. Uncanny. Hole.

A pesquisa em desenvolvimento no curso de doutorado em Artes Visuais, do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Estadual Paulista (UNESP), propõe uma investigação em pintura acerca do conceito de *unheimlich* de Sigmund Freud. O presente artigo desenvolvido durante a disciplina do curso, trata do processo criativo de uma proposta de instalação direcionada a um espaço expositivo. O processo de elaboração da proposta foi envolvido pelos conceitos e artistas tratados em aula, o que acabou por somar à pesquisa.

De forma resumida, Sigmund Freud, em seu artigo[I], investiga o conceito de *unheimlich*, em alemão, traduzido para o português como *estranho*, ou mais recentemente como *inquietante. Unheimlich* é formado pela junção das palavras "não familiar". Logo, *heimlich* é seu oposto, o familiar. Freud considera o estranho como tudo aquilo "que é assustador", "que provoca medo e horror" e investiga o que

[I] FREUD, S. O estranho. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. XVII, páginas 273-318. Rio de Janeiro: Imago, 1976 (Texto original intitulado *Das*

há de particular na sensação do estranho para que este tivesse uma categoria específica:

> A palavra alemã 'unheimlich' é obviamente o oposto de 'heimlich' [doméstica], 'heimisch' [nativo] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é 'estranho' é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1976, pág. 275).

Em seu estudo, Freud destaca coincidências que indicam que o estranho aparece justamente no que é muito bem conhecido e familiar. Relacionando o familiar ao que não é público, seu conceito se estende ao que está recluso e escondido. Partindo da infância, o autor relaciona o "complexo de castração" como uma das ameaças mais amedrontadoras. A repetição e o retorno também aparecem como importante dispositivo para a estranheza, contendo no retorno a relação com o reprimido. Assim, o estranho é percebido como algo que deveria continuar escondido, mas "veio à luz". Logo, Freud chega ao lugar escondido, familiar, de onde todo vieram, o *heim* (lar), quando a estranheza viria do que remete à genitália da mãe.

> Pode ser verdade que o estranho (*unheimlich*) seja algo que é secretamente familiar (*heimlich-heimlisch*), que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição (FREUD, 1976, pág. 289).

A partir do conceito de Freud, apresentado de forma resumida, foi pensada a proposta expositiva. A primeira etapa foi eleger um espaço expositivo de São Paulo para visitar e conhecer pessoalmente. Diversas plantas foram disponibilizadas pelo professor José Spaniol, quando pude obter uma visão prévia dos espaços. O local que me chamou maior atenção foi o Octógono (ver figura 1) da Pinacoteca do Estado de São Paulo. O espaço possui oito lados, como o próprio nome diz, porém como eles se relacionam, como são essas aberturas, o que essas medidas significam em dimensões, são questões que surgiram e que poderiam ser solucionadas com a visita ao espaço.

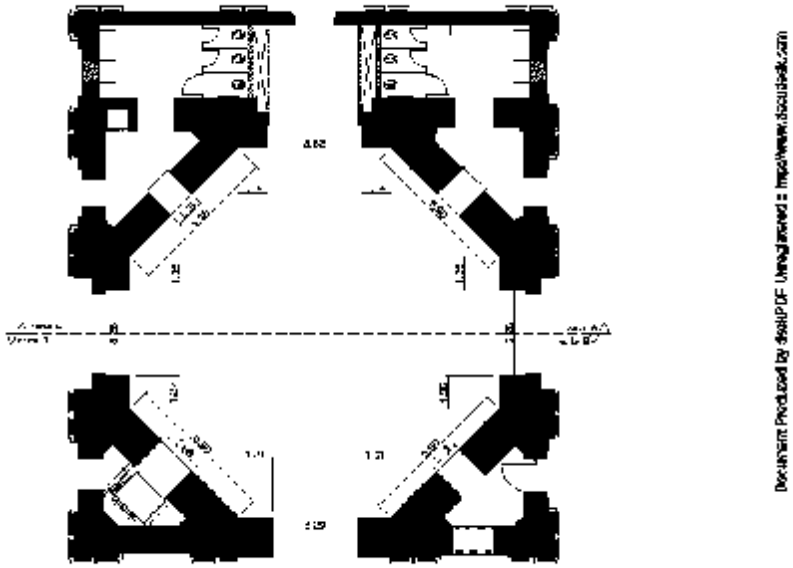


Figura 1: Planta do espaço expositivo Octógono da Pinacoteca.

O próximo passo foi visitar o lugar para então pensar a proposta. O prédio da Pinacoteca é cercado de mata, o *Parque da Luz*. Surgiu a ideia de ver o parque de cima, do terraço da Pinacoteca, mas o local não é aberto ao público. Apesar de poder contemplar o espaço externo a partir das sacadas do primeiro e segundo andares, a curiosidade de subir no terceiro andar não foi sanada por essa impossibilidade, pelo contrário, a acentuou.

O Octógono ocupa três andares, o térreo, o primeiro e segundo andares, o que foi uma grande surpresa. Ao adentrar o local, estava escuro, o teto e as janelas fechadas com tecidos pretos, devido a exposição que ocorria, o que não permitiu perceber o espaço por completo, com entrada de luz. Foi possível caminhar pelo espaço, perceber sua grandeza. A Elaboração da proposta começou a partir desta experiência, contando que o teto do espaço fosse aberto, sem cobertura, o que não ficava claro nas plantas ou no local, por estarem fechados com panos. Posteriormente, descobri que o teto era de vidro e, não fosse pelos tecidos, o céu estaria exposto. Há faixas em estruturas de metal aparente, o que foi possível observar a partir de fotografias de outras exposições no local.

O contato direto com o espaço foi fundamental para se pensar a proposta. O Octógono é um espaço onde, devido ao seu pé direito alto, tem-se uma sensação de

imensidão para o alto. Anish Kapoor possui a imensidão como um dos aspectos fortes de seu trabalho, como na obra *Leviatã,* na qual o tamanho gigantesco do “monstro” de plástico invade o local e o espectador pode vê-lo de fora ou de dentro.

Também pode ser aqui citada a obra *Sky Mirror,* de Kapoor, na qual um espelho feito de tiras de aço inoxidável traz o céu ao chão. No Octógono, o público é incitado a olhar para o alto, para o céu. Ou seja, o próprio espaço expositivo já traz a imensidão como um de seus aspectos. Em uma oposição a essa ideia, foi decidido explorar o espaço no sentido oposto, de cima para baixo, ou sua profundidade.

Para dar uma visão geral, o projeto consiste na instalação de uma plataforma, ao redor da parte superior do Octógono, e de um elevador dentro do espaço, da inserção de terra (na quantidade necessária para o preenchimento de dois metros de altura do espaço), e da colocação de uma escada, de fiação elétrica e de uma lâmpada incandescente.

O primeiro estudo foi feito a lápis sobre papel (figura 2) e, no segundo (figura 3), utilizei uma fotografia do espaço. Como a fotografia continha um trabalho em exposição, editei a imagem de modo a aparecer apenas o espaço. Assim, após imprimir, realizei um esboço nessa base fotográfica.

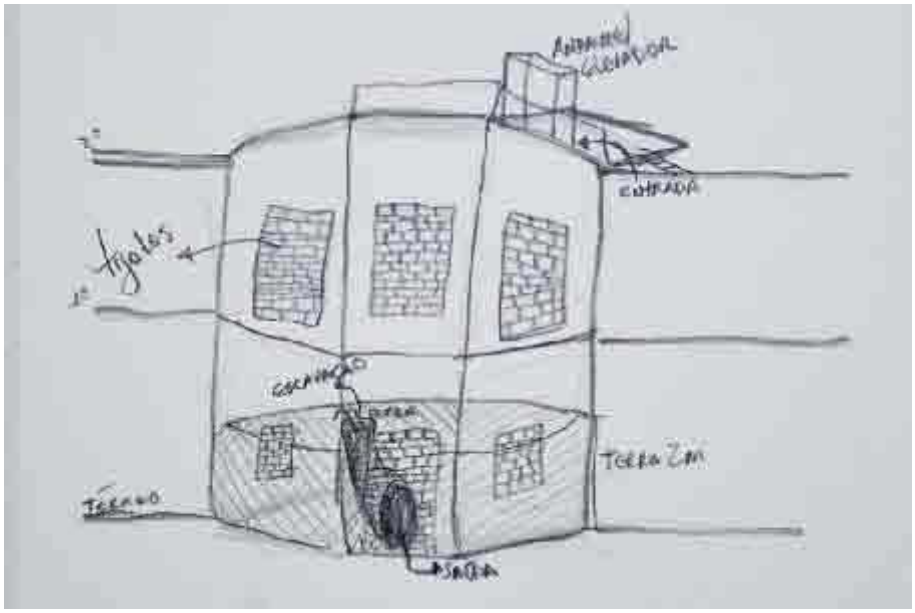


Figura 2: Lápis sobre papel. Esboço da proposta.

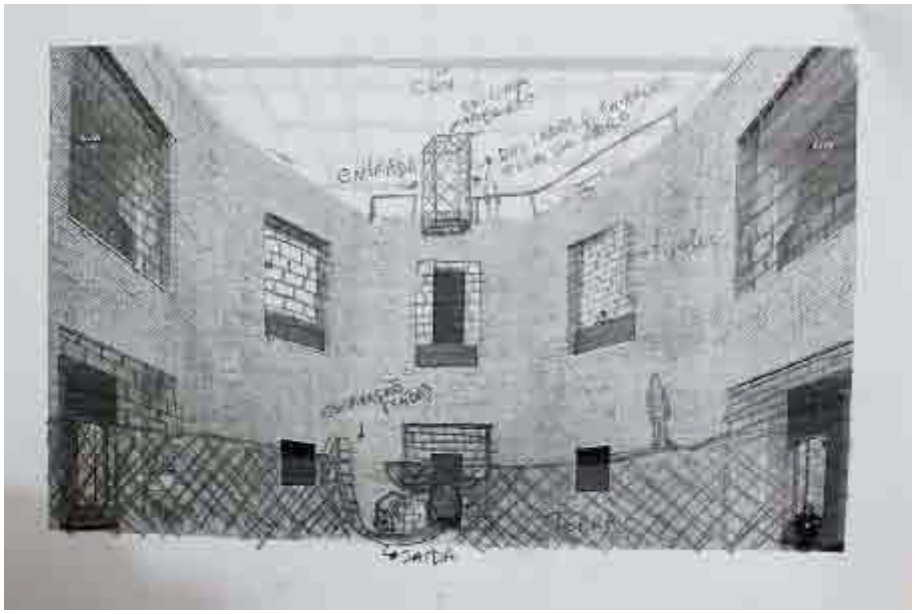


Figura 3: Lápis sobre fotografia do local, impressa em papel. Esboço da proposta.

O alto passa a ser o local de entrada para o espaço. Aquilo que não se podia alcançar, como a ida ao terraço e a vista de cima do parque, passam a ser possíveis logo na entrada da exposição. Ou seja, determinada abertura que leva o pessoal da manutenção para a parte superior do Octógono seria liberada para o público, de duas pessoas por vez, podendo ficar até quatro dentro do espaço. Seria construída uma plataforma (figura 4), com grade de proteção baixa, ao redor do ponto mais alto do Octógono, para que as pessoas possam caminhar lá em cima, olhar ao redor, ter a vista da cidade e do parque e também olhar para baixo, para a profundidade do espaço.

A plataforma é ponto de espera para o elevador que, invertendo a função dada pelo nome, leva as pessoas para baixo. O meio de locomoção leva duas pessoas de cima abaixo, dentro do Octógono. É necessária uma terceira pessoa para manusear o elevador. De preferência, o elevador deve ser constituído de grade ou de tela, com a parte superior aberta. Assim, ao mesmo tempo em que é possível olhar o espaço ao redor, enquanto o elevador desce, essa configuração também remeteria a uma gaiola ou à prisão.

Aqui começo a mostrar os resultados da proposta instalada na maquete. O protótipo do elevador foi construído com tiras de papel *foam* (também utilizado para as paredes e chão da maquete), palitos de fósforos e tela mosquiteira, pintados de

preto.

A proposta teve influência das dos antigos calabouços, onde é possível ver o céu, mas não o alcançar. Logo, uma vez que o público desce com o elevador até a parte de baixo, não é mais possível voltar por onde entrou e terá que encontrar outra saída (mais à frente será discorrido sobre este ponto).

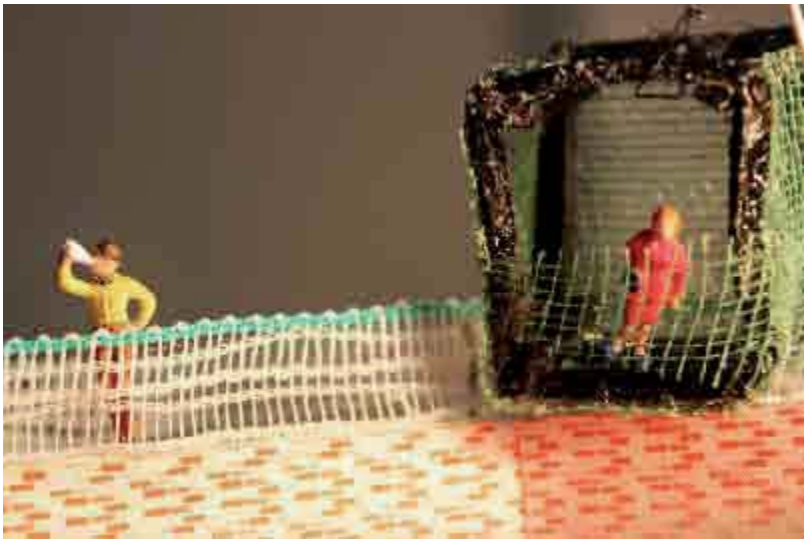


Figura 4: Parte superior da maquete, com o elevador feito de isopor, palitos de madeira e tela mosquiteira. Ao lado, uma parte da plataforma.

A lembrança do calabouço veio devido à impressão de ruína do espaço, pelas paredes serem constituídas de tijolos à vista, uma configuração diferente da do cubo branco. Ali não há o caráter inibidor do branco, mas seu oposto obscuro. Escolhi esse lugar por essas possibilidades, que relaciona o espaço ao conceito de estranho de Freud, citado anteriormente, em uma relação com o escondido, recluso.

Tendo o ponto de vista do espaço expositivo de longe, do alto, talvez de uma vista aérea - ao comparar com a minha distância ao olhar a maquete - a abertura superior do lugar se desdobra e traz a ideia de poço. Isso também remete à *Spiral Jetty,* de Robert Smithson, com uma impressão de profusão para o interior, para dentro. A intenção é que o trabalho traga uma sensação parecida com estar dentro de um poço, ao não poder mais voltar por onde entrou e ao ter que encontrar uma saída mais abaixo.

Na pesquisa relacionada ao tema, foram encontradas imagens de calabouços, de masmorra, e algumas de poço sem fundo, como podem ser vistas a seguir (figuras 5 e 6).

Figura 5: Poço de drenagem de água[II]

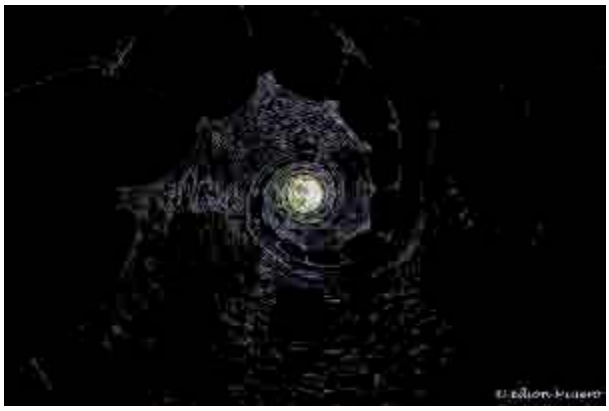


Figura 6: Torre de 27 metros de profundidade com escadaria em espiral[III].

Para conseguir o efeito de reclusão, aprisionamento, buscando um despertar para o estranho, as portas e janelas existentes no Octógono teriam que estar fechadas. Logo, em minha proposta, as portas e janelas são cobertas por tijolos, fechadas como as paredes do local (figura 7). Assim, não há nenhuma saída convencional e o elevador não leva as pessoas de volta para o alto. Logo, ao chegar ao chão, o público buscaria uma saída.

[II] *Monticello Dam Drain Hole.* Disponível em http://amazinglist.net/2013/03/bottomless-pit-dam-monticello-drain-hole/. Acessado em 03/12/2013

[III] Quinta da Regaleira, em Sintra, Portugal. Disponível em http://www.phototravel360.com/quinta-da-regaleira-sintra/. Acessado em 03/12/2013.

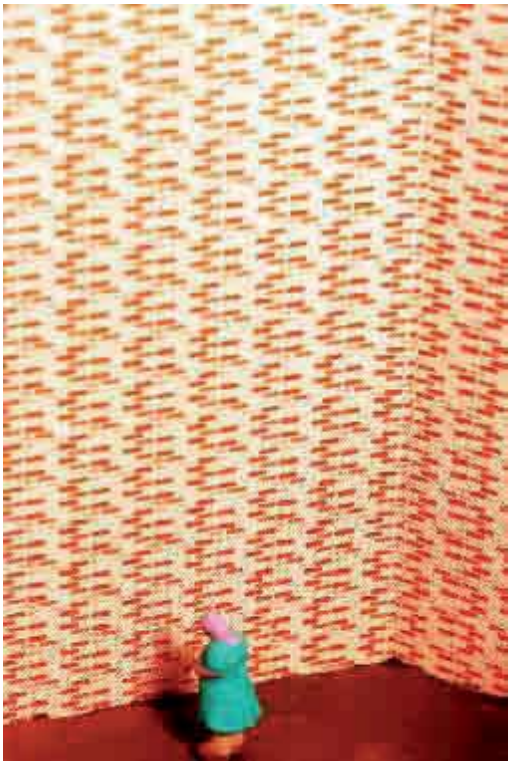


Figura 7: As paredes, após as portas e janelas terem sido entijoladas. Fotografia da maquete.

Para preparar o ambiente para a presente proposta de instalação/*site specific* é necessário aterrar o espaço expositivo, em toda a sua extensão e por dois metros de altura, quando as janelas e portas já estiverem fechadas com tijolos.

A saída do público, e ponto principal da instalação, será por dentro e por debaixo desta terra. Após o aterramento e compactação da terra, é feita uma escavação, que seria a saída do Octógono, local onde estaria uma das portas do espaço. O buraco prevê um tamanho razoável e o público ficaria incitado a caminhar pelo buraco, por a única opção de saída.

O acesso à saída se dá por meio de uma escada (figura 8), alocada estrategicamente para ser vista. No trajeto da saída, dentro do buraco, é colocada uma lâmpada incandescente acesa, no chão da escavação, que direciona o público para a saída. Na parte externa, a parede ao redor do buraco (figura 9), também é cercada de tijolos, assim como o ambiente dentro do Octógono.

Figura 8: Escavação no chão do espaço expositivo. Saída vista de dentro do espaço expositivo. Fotografia da maquete.

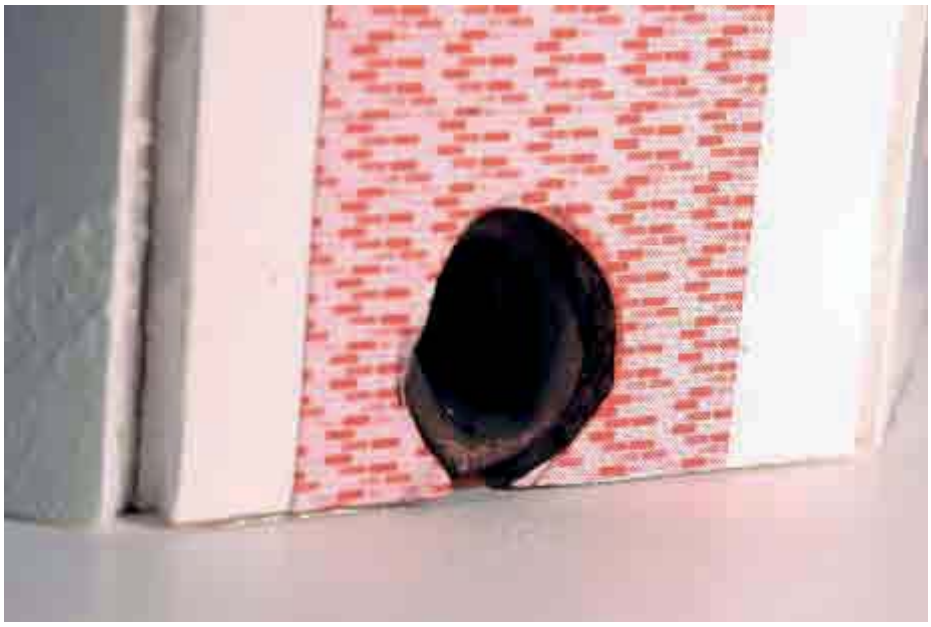


Figura 9: A saída vista de fora do espaço expositivo.

Figura 10: Vista de cima da maquete com a proposta expositiva.

A escavação traz uma relação mais estreita com o conceito de estranho de Sigmund Freud na medida em que relaciona o espaço com o útero, podendo remeter também à genitália feminina ou ao aparelho intestinal. Assim, essa experiência tem potencialidade não apenas para gerar estranhamento, mas também alteração da percepção, tendo uma vertente claustrofóbica. Ao pensar nas possibilidades, há potencial para o caráter assustador e ao mesmo tempo familiar de que trata Freud.

Dessa forma, o presente texto se encerra apresentando essa imagem do resultado final da maquete, vista de fora. O desenvolvimento do projeto na disciplina foi muito importante por todas as relações que foram incentivadas durante o semestre, o que levou a importantes percepções para a pesquisa desenvolvida no curso.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. Arte contemporânea uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial, S.A, Madrid, 1987.

BON DÍA, Jorge Larrosa. *Nota sobre a experiência e o saber da Experiência*. Revista *Leituras:* Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/Fumec. Campinas: (EDITORA), n. 04, 2001.

DANTO, Arthur. Trad. Vera Pereira. *A Transfiguração do Lugar-Comum: uma Filosofia da Arte.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

FREUD, S. O estranho. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. XVII, p. 273-318. Rio de Janeiro: Imago, 1976 (Trabalho original publicado em 1919).

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: *Revista Gávea*, n.1. Rio de Janeiro, 1994.

O´DOHERTY, Brian. O Cubo branco, notas sobre o espaço da galeria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Monticello Dam Drain Hole. Disponível em: <http://amazinglist.net/2013/03/bottomless-pit-dam-monticello-drain-hole/>. Acesso em 03/12/2013

Quinta da Regaleira, em Sintra, Portugal. Disponível em: <http://www.phototravel360.com/quinta-da-regaleira-sintra/>. Acesso em 03/12/2013.

Talita Gabriela Robles Esquivel

Doutoranda em Artes Visuais pelo PPG em Artes da UNESP, na linha de Processos e Procedimentos Artísticos, sob orientação do prof. Dr. Sérgio Romagnolo. Possui Mestrado em Artes Visuais pelo PPGAV da UDESC, especialização em História e Teorias da Arte pela UEL e graduação em Educação Artística, Artes Plásticas, pela UFPR. Atua como professora colaboradora de pintura e desenho na Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

LIVRO: MATERIAL DA *DOBRA* E DO *LABIRINTO*

Fernanda Pestana
IA/Unesp – ferfer.fernanda@gmail.com

RESUMO
Entre tantas possibilidades de ser, o objeto livro é investigado neste artigo como material de campo híbrido. Esta investigação se dá junto à dissertação de mestrado *Objetos e Afetos* (2014), que resultou em um livro-objeto, que investe na conjugação entre os processos das Artes Gráficas, das Artes Visuais e da Literatura, em conexão com a produção contemporânea de livros, criando um adensamento de tempos distintos, entre o artista e o designer, o analógico e o digital, a mão e a máquina. Para isso, esta escrita se propõe a pensar as potencialidades do livro em aproximação com o conceito de *dobra,* do filósofo pós-estruturalista Gilles Deleuze (1991). Este artigo aborda ainda como as recorrentes feiras e bancas criam redes de compartilhamento do objeto livro, reinventando as maneiras como nos relacionamos com este objeto.

PALAVRAS-CHAVE
Artes visuais/gráficas. Dobra. Hibridismo. Literatura. Objeto livro.

ABSTRACT
Among the many possibilities of being, the book object is investigated in this article as a material of hybrid field. This research goes with the master's thesis Objects and Affects (2014), which resulted in a book-object which invests in conjunction between the processes of Graphic Arts, Visual Arts and Literature, in connection with contemporary production of books, which accumulate different times, between the artist and the designer, the analog and the digital, hand and the machine. For that, this writing proposes to think the book's potential in approach to the concept of fold, of the post-structuralist philosopher Gilles Deleuze (1991). This article also discusses how the recurrent fairs and stands create sharing networks of the book object, reinventing the ways we relate to this object.

KEYWORDS
Book objetct. Fold. Hybridism. Literature. Visual/graphic arts.

1. Introdução

Papel, página, lombada, orelha, guarda, capa: palavras que caracterizam o objeto livro tal como é tradicionalmente conhecido. Como fazer vazar, desde dentro desses elementos, outras possibilidades? Partir deles para traçar outros percursos, tomar a forma já consolidada do objeto livro como uma linha que pode atravessar outros caminhos pelos quais seja possível multiplicar seus usos e funções, suas percepções e possibilidades de ser.

A proposta deste artigo é pensar o livro como um objeto que pode adensar em si mesmo elementos distintos, entre técnicas, materiais, linguagens, tempos e

espaços. Criar em sua materialidade uma densidade espacial, colocando em evidência uma potencialidade híbrida que se quer investigar em aproximação com o conceito de *dobra* do filósofo pós-estruturalista Gilles Deleuze (1991). Uma aposta também no livro como material do *labirinto*, conceito derivado da *dobra*, que não se concentra na linearidade tradicional de começo, meio e fim, mas aponta os múltiplos caminhos pelos quais este objeto pode percorrer, a se desdobrar por páginas-papéis-palavras-públicos-pixels-autores-artistas.

Esta proposta surge a partir da experiência com a minha dissertação de mestrado *Objetos e afetos*[1] (2014). A dissertação foi concebida no formato de três cadernos, nos quais os tempos do desenho, da pintura, da fotografia, da computação gráfica e da palavra foram adensados nas páginas. O foco no livro como objeto híbrido e a aproximação com o conceito de *dobra* (DELEUZE, 1991) são, portanto, questões que se levantaram a partir do objeto que foi resultado da experiência no mestrado – a própria dissertação como livro-objeto.

O conceito de *dobra* vem a contribuir com esta pesquisa no que problematiza a possibilidade de que materiais originalmente distintos possam se tornar inseparáveis. Este artigo se propõe, então, a buscar dentro dos campos dominantes das Artes Visuais, das Artes Gráficas e da Literatura, pontos de flexibilidade e elasticidade que promovam o encontro dos três. Observar nas páginas de *Objetos e Afetos* possibilidades de abertura nesses sistemas que permitam a fluidez entre seus elementos a fim de gerar um novo corpo, uma unidade híbrida.

A recente publicação *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas* (2013), organizada pela artista e pesquisadora Edith Derdyk, é uma das obras que inspirou a elaboração deste artigo. Derdyk (2013) apresenta o objeto livro como material de “convivência da diferença”, e como “campo de cultivo híbrido”. A autora reúne no livro textos de teóricos, designers, curadores, críticos, editores e artistas para investigar a fluidez do livro de artista por diversas técnicas, linguagens e materiais.

[1] Dissertação de mestrada apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo e Instituto de Estudos da Linguagem (Labjor-IEL), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com orientação da Profa. Dra. Susana Dias.

Fig.1: *Objetos e afetos*, 2014. Dissertação mestrado em Divulgação Científica e Cultural, de Fernanda Pestana.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Esta escrita pretende focar, portanto, na produção de livros em que são conjugadas técnicas, desde a computação e o design gráfico, até os processos artesanais e plásticos, como podemos observar, por exemplo, nas publicações da editora Cosac Naify, e das Edições Tijuana, na Galeria Vermelho, em São Paulo. Processos de hibridação que atravessam também a minha produção como artista visual e *designer*, e que apresento neste artigo junto aos procedimentos explorados em minha dissertação de mestrado.

2. O objeto livro e as artes visuais

O livro é um dos objetos culturais tradicionais da sociedade ocidental. Objeto inserido principalmente nos domínios da linguagem escrita, é nele que a ciência deposita a legitimação de seus discursos, o registro de seus feitos, a validade de seus experimentos, além de ser um material potente de divulgação e difusão de

conhecimento e arte. Para a literatura, o livro é também suporte de experimentação da linguagem textual, mesmo quando nos referimos a alguns movimentos em que a palavra é também tomada por composições visuais, como a poesia concreta, por exemplo. Logo, para as áreas que dependem da escrita como meio de comunicação, registro e divulgação, bem como para as produções literárias e culturais, o livro é ainda um dos principais suportes para essas publicações.

Diante dos diversos usos e funções que o objeto livro assume na sociedade, Paulo Silveira (2008), em *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, ajuda-nos a pensar como esse objeto começou a se desdobrar em outras possibilidades de existência. O autor perpassa as movimentações que violaram as regras em que o livro é estabelecido, desobedeceram às leis do seu formato tradicional, colocando a página como matéria que se abre para experimentações outras no contexto das artes plásticas.

No âmbito internacional, Silveira (2008) aponta a contribuição de Clive Phillpot, atuando na Europa e nos Estados Unidos, para as pesquisas na área. Podemos observar nos diagramas elaborados por Clive Phillpot, nas décadas de 80 e 90, a preocupação com a criação de possíveis categorizações para o objeto livro nas artes plásticas: livro de arte, livro de artista, arte do livro, livro-obra, livro-objeto.

Porém, as fronteiras entre essas possíveis classificações tornam-se cada vez mais tênues, demonstrando certa insuficiência em se tentar estabelecer algum território fixo e demarcado para o livro nas artes visuais. A fluidez dos processos e materiais na contemporaneidade, entre o artesanal e o tecnológico, o pigmento e o pixel, o papel e a tela, configuram *hibridismos* nos livros produzidos pelas cada vez mais numerosas editoras, e por artistas, coletivos e produtores independentes.

É a partir da segunda metade do século XX que este objeto começa a se consolidar no campo das artes visuais como uma modalidade expressiva entre artistas brasileiros. Obras importantes como *A ave* (1954-1956), de Wlademir Dias-Pino, *O Livro da criação* (1959-1960), de Lygia Pape, *Poemobiles* (1974) e *Caixa preta* (1975), de Julio Plaza e Augusto de Campos, *Livro de carne* (1977), de Artur Barrio, *Livro-obra* (1983), de Lygia Clark, a série *Livrobjetojogo* (1990) de Paulo Bruscky, marcam o início de uma trajetória em que a palavra, a imagem e a matéria fundem-se na concretização de um objeto que vai além de ser entendido apenas como caderno de registro pessoal dos artistas.

A pluralidade de produções que vêm tomando o livro como objeto de investigação artística têm atraído o foco de recentes pesquisas no campo das Artes Visuais. A publicação de teses e dissertações na área, como as de Amir Cadôr (2012) em Minas Gerais, Galciani Neves (2013) e Fernanda Grigolin (2015) em São Paulo, faz-se importante, portanto, para contribuir para a consolidação do livro como uma modalidade *autônoma* (FABRIS, 2009), que vem ampliando seu espaço nas Artes Visuais.

3. Material da dobra e do labirinto

Ts'ui Pen teria dito uma vez: Retiro-me para escrever um livro. E outra: Retiro-me para construir um labirinto. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um só objeto.

O jardim de caminhos que se bifurcam.
Jorge Luis Borges.

A palavra *dobra* pode nos remeter à ação que comprime a face de um lado sobre o outro, diminui a superfície de contato do material, esconde um de seus lados. Porém, a noção de *dobra* que esta escrita pretende investigar, junto ao objeto livro, não se limita a este entendimento. O que se quer é pensar o efeito multiplicador e a potencialidade de coexistência de elementos distintos que se adensam na *dobra*. Papel que pode ser dobrado não uma, mas diversas vezes, multiplicar as faces das páginas, embaralhar as noções de frente e verso, a leitura da esquerda para direita, criar labirintos entre palavras e imagens que possam deslocar suas linhas ao desconhecido, ao inesperado.

A *dobra* desenha linhas que fragmentam a superfície, demarcam vãos, respiros, que são, ao mesmo tempo, espaços de conexão entre as possibilidades criadas em seu entorno. As linhas, multiplicadoras dos intervalos entre-páginas, cadenciam as imprevisibilidades de se virar uma página. Dão outro ritmo ao instante da dúvida e da incerteza do que está por vir na sequência (se é que há alguma, pois há diversas maneiras de se dobrar um material).

Nessa investigação as noções de sequência e linearidade podem ser subvertidas, o que não se trataria, porém, de negar ou subtrair do livro algum de seus elementos ou características, mas buscar dentro deles forças que nos lancem para um labirinto de possibilidades: "diz-se que um labirinto é múltiplo,

etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras" (DELEUZE, 1991:14).

A *dobra* pode estar nas linhas, grafias e grafismos heterogêneos que compõem as páginas; nas imagens e fotografias geradas por diferentes meios, pois o material da *dobra* é composto por elementos distintos "que sempre guardam certa coesão" (DELEUZE, 1991:17). Ao propor uma aproximação com os conceitos de *dobra* e *labirinto*, esta pesquisa levanta a hipótese de que o formato do livro, no qual se adensam as superfícies das páginas, pode ser potente para abrigar diferentes linguagens, sentidos, afetos e sensações. Elementos móveis, plásticos e flexíveis que são alinhavados por conexões que podem ser inventadas na experiência artística. Combinações entre imagem e texto a movimentar na geração de um outro objeto, um campo heterogêneo.

O procedimento da dobra faz parte de algumas experiências nas páginas da minha dissertação de mestrado *Objetos e afetos* (2014). As páginas dobradas multiplicaram as combinações entre o texto e a imagem. O mesmo foi feito com as fotografias da montagem da sala de Arthur Bispo do Rosário (1911-1989) na 30ª Bienal de São Paulo – A iminência das poéticas (2012), disponibilizadas na *homepage* do evento: foram impressas, dobradas em formato de cubos e refotografadas para comporem algumas páginas.

Fig. 2: Fotografias que compõem as páginas da dissertação de mestrado *Objetos e afetos*, 2014.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A dobra veio com o propósito de indicar uma multiplicidade de visões nestas fotografias que registram e funcionam como arquivos do processo de montagem da exposição. As imagens foram refotografadas com foco nas arestas, ou seja, nas dobras que desenham respiros nestas imagens e que têm a função reter um tempo único – o tempo da montagem. As novas imagens geradas propõem uma ruptura nas narrativas dadas pelas imagens, dando a ver fragmentos que podem multiplicar os possíveis entendimentos de uma mesma imagem.

O procedimento da dobra nas imagens e no próprio livro que resultou da experiência do mestrado inspirou a vontade de trabalhar com o conceito de *dobra* durante o percurso que se inicia no doutorado. Em conexão com este procedimento, os livros de artista *Rasura*[2] (2002), *Se o mar inteiro* (2008) e *Deslize* (2010), de Edith

[2] FARIAS, A. *Gabinete do desenho:* desenho esquema esboço bosquejo projeto debuxo ou o desenho como forma de pensamento. Catálogo de exposição. 2012. 64p.

Derdyk, são obras que também inspiraram minha vontade de pensar o objeto livro junto a este conceito.

Fig.3: *Rasura*, 2002. Edith Derdyk. Livro de artista / impressão digital. Coleção particular.
Fonte: FARIAS, 2012:56.

As dobras no papel de *Rasura* desenham caminhos em um objeto que cadencia uma sequência distinta no modo em que as páginas se conectam. As páginas não deixam de criar uma sequência, porém o fazem de outra maneira. *Rasura* cria uma variação da noção de sequência, doa ao objeto livro uma nova existência que parece querer somar-se às que já estão dadas culturalmente. Talvez livro *e* mais alguma coisa: livro *e labirinto e*...

Esta pesquisa se propõe, portanto, a pensar o objeto livro a partir do conceito de *dobra* junto aos processos que fazem parte da minha experimentação como artista. Investigar ainda o objeto livro como material híbrido, em defesa da abertura e da fluidez entre os processos já consolidados nas artes visuais, bem como dar a ver a possibilidade da convivência de diferentes áreas (neste caso das Artes Visuais, das Artes Gráficas e da Literatura) dentro de um mesmo objeto.

4. Um objeto de campo híbrido

É muito vasta a multiplicidade de técnicas, linguagens, meios e materiais que podem convergir, combinar, permutar, transitar ou habitar um mesmo livro.

Hibridismos que podem romper com os padrões de diagramação; deslocar caixas de texto; inundar as páginas com imagens, fotografias e desenhos; criar sentidos e significações desprovidas da carga da linguagem escrita; e permitir que se percorram labirintos entre afetos, silêncios e memórias, pelos planos do indizível.

Nas artes visuais contemporâneas, o objeto livro pode dobrar-se sobre si mesmo; cultivar a convivência de tempos distintos dentro do próprio livro, ainda que em seu formato mais tradicional. A densidade que se acumula nas páginas atribui ao objeto livro uma característica espacial. O livro como um espaço denso composto por uma "hibridação de sistemas" (VALENTE, 2008).

Na dissertação *Objetos e afetos* (2014), há a composição de um híbrido que surgiu da minha formação e experiência com as Artes Gráficas e as Artes Visuais, e foi inspirada também pelo encontro com a Literatura. *Objetos e afetos* começa com o desenho das caixas de texto, em *software* específico para diagramação, a fim de não fixar um *grid* como modelo para as páginas (nas Artes Gráficas a criação de um *grid* é um procedimento padrão em publicações editoriais), mas fazer o texto correr como um rio, que se desenha por margens incertas e variadas, a inundar e sangrar[3] as páginas. Após a impressão do texto, a pintura, o desenho e a linha de costura atravessam as páginas da dissertação, propondo uma conversa com os bordados do artista Arthur Bispo do Rosário, com os desenhos de Leonilson e de Anna Maria Maiolino, e com a poesia de Manoel de Barros.

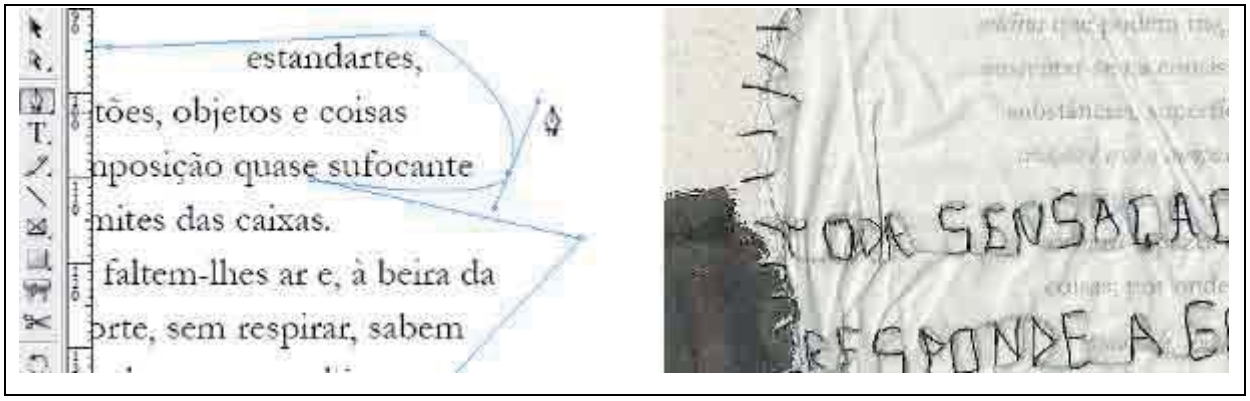


Fig.4: À esquerda: desenho das caixas de texto da dissertação *Objetos e afetos* (2014), em *software* de diagramação. À direita: detalhe de uma página da dissertação bordada.
Fonte: Arquivo pessoal autora.

[3] A sangria é um termo utilizado pelas Artes Gráficas quando a arte se estende até a margem de um documento.

Os sistemas das Artes Gráficas, das Artes Visuais e da Literatura, que são conjugados em *Objetos e afetos*, criam no objeto livro dobras que permitem entendê-lo como uma espacialidade densa, na qual se acumulam os tempos do desenho, da pintura na mesma dimensão das poéticas digitais com a computação gráfica e a fotografia. A hibridação desses sistemas reunidos na dissertação reinventa o objeto livro no tempo. Cria para ele uma nova existência, uma existência outra deslocada das já estabelecidas dentro dos domínios de cada sistema que faz convergir. Uma zona de habitação entre um meio e outro, uma técnica e outra, sem estabelecer relações hierárquicas entre os materiais e as linguagens trabalhadas. E faz o convite "para caminhar nessa paisagem feita de campos de cultivo híbridos, sugerindo o convívio das diferenças" (DERDYK, 2013:12); para habitar um espaço denso de convivência de processos distintos em que não se caia em jogos de oposição entre o artista e o designer, o digital e o analógico, a mão e a máquina.

Experimentações entre a página, a linha e a agulha, e a formatação da própria escrita-pesquisa, a fim de dar visibilidade a uma pesquisa em processo de formação, deixando as marcas das rasuras por um texto que não se quer acabado. O conceito de trama, do antropólogo Tim Ingold (2011), veio como referência para pensar a materialidade dos objetos (e da natureza) sem que haja oposição ou separação em relação ao humano. Um *mundo-em-formação* em conjugação com o homem, a tecer relações, entre o humano e as coisas, que se afetam de maneira recípocra e constante.

Sobreposições, apagamentos e aparições do processo da escrita são mantidos nas páginas da dissertação. Movimentos do trabalho com a palavra que quis deixar os vestígios daquilo que se esboça nos processos da própria escrita-pesquisa. Palavra e imagem foram trabalhadas não como elementos distintos, mas em fusão com a finalidade de habitar os potentes caminhos do que poderiam criar juntos na relação com a pesquisa e seu objeto resultante: a dissertação no formato de um livro-objeto em que *a* "linha que desenha é a mesma que escreve" (PESTANA, 2014).

Fig. 5: Páginas da dissertação de mestrado *Objetos e afetos* (2014) com as obras *Vinte e um veleiros* (s/ data) de Arthur Bispo do Rosário, e *O pescador de palavras* (1987) de Leonilson.
Fonte: Arquivo pessoal autora.

Livro-labirinto em que a hibridação de seus métodos e materiais não se direcionam a alguma catalogação ou categorização que o fixe em algum tempo ou território. *Livro-labirinto* que se reinventa no tempo ao deixar-se adentrar pelas diferentes possibilidades que nele se acumulam. Fusão de técnicas, linguagens, significados e afetos – híbridismo que dá ao objeto a faculdade de se renovar (ou atualizar-se) no tempo, pois a fusão não resulta na subtração de partes, mas na síntese que cria um novo caminho pelo qual se pode percorrer.

Esta aposta na criação de livros híbridos em que as Artes Gráficas se conjugam com os processos e procedimentos das Artes Visuais e da Literatura também pode ser observada nas publicações da editora Cosac Naify, em São Paulo, por exemplo. Elaine Ramos (2013), diretora de arte da editora Cosac Naify, contribui para a questão aqui colocada: “Como pensar o livro de artista pela perspectiva do designer? [...] É que o livro é um objeto complexo e manipulável que possui, para

além da bidimensionalidade da capa e de cada página isolada, peso, volume e textura" (RAMOS, 2013:95).

As páginas de *O livro amarelo do terminal* (escrito por Vanessa Bárbara, 2008) são tomadas pela transparência do frágil papel amarelo, pelas manchas das grafias da frente no verso (e vice-versa), pelo efeito da reprodutibilidade do xerox e da efemeridade do terminal: "não é um livro que mostra o terminal, e sim, a seu modo, um livro terminal". (RAMOS, 2013:101). Em *Urgente* (de Elaine Ramos e Maria Carolina Sampaio, 2010), o trabalho gráfico da composição das imagens se conjuga com o processo manual da impressão heliográfica, o que resultou em um livro de baixa tiragem.

Fig. 6: À esquerda: *O livro amarelo do terminal*, 2008; e à direita: *Urgente,* 2010.
Projetos gráficos de Elaine Ramos e Maria Carolina Sampaio (editora Cosac Naify).
Fonte: RAMOS, 2013:103-109.

Para além das publicações de grandes editoras como a Cosac Naify, produtores independentes e coletivos que vêm ampliando sua atuação na produção de livros. Por isso, a realização de feiras, bancas e festivais tem sido cada vez mais frequentes e articulam a criação de uma "*rede viva de trocas"*, como nos sugere a artista Edith Derdyk (2013):

> Essa rede tem acontecido principalmente nas feiras de livro, prática cada vez mais recorrente aqui no Brasil, onde editoras independentes e coletivos se reúnem, se encontram e trocam suas experiências e produções recentes, tal como se os livros fossem gomos de mexirica que se espalhassem, viroticamente, por todos os cantos e campos. (DERDYK, 2013:11)

Feiras que tecem redes de troca nas quais o livro espalha seus vestígios. Criam um labirinto nessa reunião variada de possibilidades entre cores, papéis, imagens, palavras, cadernos e encadernações. Uma rede de compartilhamento que acontece não apenas dentro de seu material híbrido, mas no modo como é difundido pelo público.

A presença do livro de artista nas feiras e bancas movimenta-o para uma circulação entre os próprios produtores e o público. Este movimento instiga esta pesquisa a pensar o que há de diferente no modo o público se relaciona com este objeto artístico e como ele se comporta fora das galerias e museus.

O livro em difusão por mãos, olhares, transeuntes e lugares, além das diversas possibilidades de investigação artística que pode abrigar. Desloca-se da galeria e ocupa o espaço da feira, onde é colocado em exposição, à disposição do manuseio, da experiência, da troca, e até mesmo da comercialização. Conforme diz Ana Luiza Fonseca (2013), editora de livros de artista do Espaço Tijuana, na Galeria Vermelho, em São Paulo: “Os volumes ficavam em exposição permanente, cuja ideia era disponibilizar para o acesso público um material que muitas vezes não tinha seu espaço no cubo branco e, por isso, acabava sendo engavetado”. O acontecimento de feiras e bancas, em que são reunidos os mais diversos materiais, contribui para a ampliação do livro enquanto objeto autônomo de experimentação das artes visuais contemporâneas, que sai da exposição e entra em circulação.

5. Considerações finais

Entre tantas possibilidades de ser, o objeto livro habita as páginas deste artigo. Material da *dobra*: densidade temporal e espacial acumulada por/entre páginas que compõem um campo híbrido, um espaço de convívio de diferentes processos, técnicas, materiais, sentidos e sensações. Material do *labirinto*: multiplicador de modos de se relacionar com um mesmo objeto, um ser manifestante de subjetividades e afetos a desestabilizar os usos e funções já consolidados na noção do objeto livro.

A presença deste objeto torna-se marcante em teses, dissertações e pesquisas recentes, bom como em feiras, bancas e festivais. Esta constatação nos permite adentrar com o objeto livro em uma somatória de tempos, técnicas e

processos que não se opõem, mas se adensam em uma convivência que vem se consolidando na reinvenção do objeto livro como modalidade expressiva nas artes visuais.

O objeto livro, então como uma possível rede de compartilhamento nas artes visuais, desde dentro de si mesmo, até em seus meios de difusão, em que se espalham não apenas um conjunto de livros impressos, mas também os possíveis procedimentos artísticos híbridos, que podem expor e colocar em jogo uma dada noção já consolidada.

E é com as palavras da pesquisadora Galciane Neves que encerro esta escrita: “Muito ainda há por vir. Novos procedimentos e recursos artísticos a serem experimentados logrando outras formas de livros de artista e ou obras ainda não previstas, nem reconhecíveis” (NEVES, 2013:64). Possibilidades dentro de um mesmo objeto que não se dão por esgotadas, mas parecem ganhar cada vez mais visibilidade no campo das artes visuais. *Livro-labirinto* de possíveis a habitar a zona do imprevisível que pode acontecer no encontro entre materiais e técnicas distintas, a percorrer rumos que ainda não se sabe ao certo por onde poderão transitar.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. O jardim dos caminhos que se bifurcam. In.: BORGES, J. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999, pp. 93-104.

CADÔR, Amir. *Enciclopedismo em Livros de Artista*: um manual de construção da Enciclopédia Visual. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

DELEUZE, Gilles. *A dobra*: Leibniz e o barroco.Trad. Luis. B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DERDYK, Edith. (Org.) *Entre ser um e ser mil:* o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

FABRIS, Annateresa. O livro de artista: da ilustração ao objeto. In.: Seminário *Perspectivas do livro de artista.* Nov./2009, UFMG. Disponível em: <http://seminariolivrodeartista.wordpress.com/ 2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>. Acesso em mar./2015.

FARIAS, Agnaldo. *Gabinete do desenho:* desenho esquema esboço bosquejo projeto debuxo ou o desenho como forma de pensamento. Catálogo de exposição. 2012. 64p.

FONSECA, Ana Luiza. Tijuana. In.: DERDYK, E. (Org.) *Entre ser um e ser mil:* o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

GRIGOLIN, Fernanda. *A fotografia no livro de artista em três ações: produzir, editar e circular*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Instituto Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

INGOLD, Tim. *Being Alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.

NEVES, Galciane. Entre páginas e não páginas: breve inventário de livros de artista. In.: DERDYK, E. (Org.) *Entre ser um e ser mil:* o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

PESTANA, Fernanda. *Objetos e afetos*. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

RAMOS, Elaine. Livro em processo. In.: DERDYK, E. (Org.) *Entre ser um e ser mil:* o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013. pp.95-110.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada:* da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008.

VALENTE, Agnus. *Útero portanto Cosmos*: Hibridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um *Sky-Art* Interativo. 2008. 237 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2008.

Sites consultados:

Seminário *Perspectivas do Livro de Artista*: <http://seminariolivrodeartista.wordpress.com>. Acesso em: mar./2015.

Edith Derdyk: <http://www.edithderdyk.com.br/> Acesso em: mar./2015.

Fernanda Cristina Martins Pestana

Artista visual e designer. Doutoranda em Processos e Procedimentos Artísticos, pelo PPG em Artes do IA/Unesp, com orientação do Prof. Dr. Agnus Valente, Mestra em Divulgação Científica e Cultural pelo Labjor/IEL da Unicamp, Licenciada em Artes Visuais pelo IA da Unicamp.

TRAMAS E COSTURAS NO LIVRO DE ARTISTA

Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini
Instituto de Artes/Unesp - prnannini@uol.com.br

RESUMO
Este artigo é um recorte da minha pesquisa de doutorado Palavra e imagem: possíveis diálogos no universo do livro de artista, onde busco entrelaçamentos entre a palavra e a imagem dentro da poesia, da arte e do design. Começo definindo o termo livro de artista, depois relato algumas experimentações visuais e por fim exploro as criações e o processo criativo dessa mídia realizados por Edith Derdyk, artista brasileira que trabalha com esse suporte há muito tempo. Ela realiza pesquisas, pensa e questiona o livro de artista de diversas formas, sempre transitando entre os territórios da arte, da palavra e do design.

PALAVRAS-CHAVE
Palavra. Imagem. Livro de Artista.

ABSTRACT
This article is a part of my PhD research Word and image: possible dialogues in the artist's book, where I search for links between the word and the image in poetry, art and design. I start the article defining the artist's book term, after reporting some visual experimentation and finally explore the creations and the creative process of this media performed by Edith Derdyk, a Brazilian artist who works with this support for a long time. She researches, thinks and questions the artist's book in several ways, always moving between the territories of art, word and design.

KEYWORDS
Word. Image. Artist book.

1. Introdução

Minha busca é desvelar possíveis diálogos entre a palavra e a imagem, dentro da poesia, arte e design, e como fio condutor dessas reflexões escolhi o livro de artista. Onde a palavra e a imagem iniciam seus encontros? Quais as origens dessas relações? Acredito na importância do olhar crítico em relação à visualidade, pensando a imagem e sua relação com o verbal, levantando questões tão contemporâneas como a grande quantidade de imagens que recebemos no dia-a-dia e a constatação que precisamos ter um olhar apurado sobre elas, por isso a necessidade de ver o mundo com um novo olhar. Ao fazer o entrelaçamento entre arte, poesia e design, também estarei discutindo a questão da visualidade hoje.

2. Desvelando o livro de artista

Apenas recentemente o livro de artista começou a ser alvo de uma investigação crítica por parte dos pesquisadores no Brasil, começando por Julio Plaza, com o artigo *O livro como forma de arte* para a revista *Arte em São Paulo*, em 1982; os textos dos catálogos das mostras *Tendências do Livro de Artistas no Brasil*, em 1985, com curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, e *Livro-Objeto: a Fronteira dos Vazios*, em 1994, com curadoria de Marcio Doctors e o livro *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, de 2008, de Paulo Silveira; embora as experimentações feitas pelos poetas visuais tenham ocorrido cedo, a partir do movimento construtivo no Brasil dos anos 1950 e 1960, promovendo uma estreita vinculação da poesia e das artes plásticas.

A partir da leitura desses e outros autores, busco uma definição adequada para o termo livro de artista. Segundo Ulises Carrión (2011: 5), um livro é uma sequência de espaços, e também uma sequência de momentos. Um livro é uma sequência de espaço-tempo.

O campo do livro de artista tem fronteiras fluidas e indefinidas. Vivemos um "esgotamento dos termos tradicionais como pintura, escultura ou desenho" (DOCTORS, 1994: 4), termos que não dão mais conta da complexidade atual do mundo e das expressões plásticas. Durante o século XX, pode-se constatar um forte diálogo entre as artes visuais e a literatura, colaborando para a diluição dos limites e provocando uma aproximação entre essas linguagens.

> Poetas se conscientizaram da visualidade da escrita e da página, enquanto os artistas plásticos resgatavam a origem visual das palavras, utilizando elementos textuais nas obras: grafismos, letras de diversos alfabetos, fragmentos de textos, impressos, utilizando a escrita como um elemento gráfico/conceitual (MIRANDA, 2006: 10).

Para Veneroso, o livro de artista pode ser compreendido como obra intermidiática, uma vez que possui natureza híbrida. Está situado na interseção entre diferentes mídias: impressão, palavra, escrita, fotografia, imagem, design. Essa expressão artística convive num espaço no qual não cabem definições fechadas. "O livro de artista é múltiplo, possibilitando assim diversas formas de aproximação" (2012: 83).

Quando palavras e imagens dialogam, ocorre a fusão entre códigos, sendo

que o elemento visual funde-se conceitual e visualmente com as palavras. Essas relações são recorrentes, podendo ocorrer de várias maneiras.

> Grande número de artistas do livro exploram a iconicidade da letra, a visualidade do texto, além de outras relações nas quais palavras e imagens convivem sem que haja necessariamente uma relação hierárquica entre elas. Não ocorre uma relação de dependência entre texto e imagem (VENEROSO, 2012: 83).

Os trabalhos passam a ser consequência de uma reconfiguração empreendida pela cena contemporânea: a inserção da palavra também como elemento plástico, levando em conta sua visualidade, impondo-lhe uma ambiguidade entre seu caráter formal e o significado que carrega. Antigas formas de expressão foram retomadas com novos contornos, como novas formas de expressão: é o caso do livro de artista. Obras que consideram a forma como geradora de conteúdo, a forma livro como intrínseca à obra. Sua estrutura física é parte integrante do processo poético.

Todo livro é um objeto, mas alguns rompem as fronteiras atribuídas aos livros de leitura e se assumem como objetos de arte. Estes livros representam uma nova linguagem, entre o linear e o visual, entre a literatura e as artes. Extrapolam o conceito livro, uma vez que a “narrativa literária é substituída por uma narrativa plástica” (DOCTORS, 1994: 4).

Carrión (2011: 13) afirma que o “livro existiu originalmente como recipiente de um texto (literário)”, mas o livro pode conter qualquer linguagem (escrita), não somente a linguagem literária. E continua: “fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência de signos, sejam linguísticos ou não” (2011: 15).

A estrutura livro passa a ser capturada pela estrutura plástica e vemos nascer uma nova forma expressiva. Os livros de artista não se prendem a padrões de forma ou funcionalidade. Geralmente são obras raras, únicas ou com pequenas tiragens. São objetos de percepção visual, verbal, tátil. Os artistas trabalham em função da espacialidade e questionando o material proposto.

“O espaço é a música da poesia não cantada” (CARRIÓN, 2011: 25). A introdução do espaço na poesia, ou da poesia no espaço com a poesia concreta e visual, permite um desenvolvimento natural da realidade espacial que a linguagem

ganhou desde o momento em que a escrita foi inventada.

Silveira afirma que

> […] pelos seus insumos materiais e pela sua variedade temática, a categoria livro de artista é uma categoria mestiça, instaurada a posteriori a partir da apropriação de objetos gráficos de leitura. É uma categoria definida por sua mídia e não por sua técnica. Ela abarca desde o livro até o não-livro. (2008: 16)

A forma e a configuração do livro são usadas para exprimir as ideias do artista, que exploram o potencial do veículo, testando seus limites. Podem manter página, sequência, texto, ilustração, impressão dos livros tradicionais ou se tornar quase escultóricos. São objetos plásticos e experimentais. Provocam reflexões sobre a história e o papel do livro como fenômeno cultural. O livro que não é apenas de leitura aparece com uma nova função: objeto de contemplação.

As palavras no livro de artista não são portadoras de uma mensagem, nem estão ali para transmitir determinadas imagens mentais com certa intenção, “estão ali para formar, junto com outros signos, uma sequência de espaço-tempo que identificamos com o nome do livro” (CARRIÓN, 2011: 43).

Paulo Silveira trabalha a questão conceitual do livro de artista, pensando em suas contradições e conflitos verificados em suas nomenclaturas. Para ele, um livro com o menor grau de violação de sua ordem causa estranhamento, e essa é a premissa do livro de artista contemporâneo. Os artistas ao trabalharem com este suporte realizam um equilíbrio entre o “respeito às conformações tradicionais”, como o códice, e a “ruptura ou transgressão às normas consagradas de apresentação do objeto livro” (2013: 21).

A página do livro é matéria expressiva, um local plasmável por sua interação positiva com a palavra e a imagem, e também porque “é rasgada, furada, colada, feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem” (SILVEIRA, 2013: 23).

Silveira (2013: 25) afirma que o livro de artista pode mesmo designar tanto a obra como a categoria artística; a concepção e execução pode ser apenas parcialmente executada pelo artista, com colaboração interdisciplinar; não precisa ser um livro, basta ele ser o referente, mesmo que remotamente; os limites envolvem questões do afeto expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de leitura. Por ser uma conceituação abrangente e abarcando meu objeto de

pesquisa, acredito que este termo corresponde às minhas expectativas, e por isso adoto a nomenclatura livro de artista durante o decorrer da minha pesquisa. O termo livro de artista se refere ao produto gerado através das experimentações conceituais realizadas por artistas, poetas e designers, principalmente a partir dos anos 1960, no Brasil. É um objeto poético, suporte para experimentações, onde ocorre o diálogo entre palavra e imagem a partir de registros visuais e literários, sendo formado por elementos de natureza e arranjos variados, entrelaçamento de linguagens e mídias.

3. Experimentações

Desde 1970, os livros de artistas se tornaram estruturas e contextos para experimentos derivados de um discurso da arte visual que evolui rapidamente, o que permite às pessoas ter uma obra de arte dinâmica, experimental e acessível.

Dentre as produções que surgiram a partir daí, podem ser citados diversos artistas que se destacaram nessa forma de expressão artística híbrida, que se apropriaram do objeto livro gerando versões exemplares de livros de artista ou que começavam sua produção e cuja poética reincidia no universo livro, gerando grande riqueza de trabalhos.

Essas obras promoveram uma estreita vinculação da poesia e da plástica, configurando a visualidade brasileira de outra forma, havendo conexões estruturais entre linguagem e imagem, texto e visualidade.

O livro de artista não é somente o recipiente de ideias como são a maioria dos livros, estes são uma experiência consumada. Esta forma de expressão artística usa todas as suas qualidades para desafiar o leitor a criar novas formas de leituras, ocorrendo uma experiência interativa. O leitor completa a obra, havendo assim um diálogo entre artista e observador. Sendo necessário um olhar sem barreiras para usufruir, entender e consumir o livro de artista.

Para alguns artistas, o livro tornou-se suporte para uma prazerosa experiência visual, espacial e sequencial, onde podem ser misturadas poesia e formas escultóricas. No livro de artista são trabalhadas texturas, formas, materiais, cores, conteúdo, imagens, ocorrendo uma profunda investigação de materiais.

Os artistas exploram os limites da técnica, com interferências,

transgressões, transformações. Colagem, fotocópia, recortes ou novas tecnologias, desafiam o artista em suas experimentações para a realização dessa obra. Ao modificar livros prontos, surge uma nova obra sobre outra que já existe, transformando nosso relacionamento com o objeto. Passamos de leitor a contemplador, havendo um deslocamento da nossa orientação do visual (leitura) para o tátil. No livro de artista há mais preocupação com a forma do que com a função, resultando assim no impacto visual.

Sabemos que, de uma maneira geral a razão primordial de ser do livro é a de transmitir conhecimentos. Estes conhecimentos há tempos extrapolaram sua leitura textual e foram sistematicamente potencializados com imagens e vice-versa.

Explorar e se apropriar do livro (códex), também podem ser considerados como um dos procedimentos para a construção de livros de artista:

> da mínima transformação do códex, de suas linguagens, componentes filosóficos, comunicacionais, simbólicos e plásticos, à quase completa transfiguração dos mesmos, a ponto de tornar a referência ao códex quase remota, invisível ou imperceptível (NEVES, 2013: 65).

Mallarmé “acreditava que a composição estrutural do livro servia mesmo a um propósito de violação, seja ela qual for: leitura, rasura, apropriação ou mesmo constituição de um objeto de arte” (apud NEVES, 2013: 68).

As experimentações buscaram desdobramentos em sua forma, funcionalidade, materialidade, articulando inúmeras possibilidades na imagem, escrita e meio. O advento do offset e a possibilidade de inserir imagens fotográficas aumentou significativamente o espectro de configurações. A xilogravura possibilitou uma rica gama de experimentações, que inaugura um tipo de expressão que explora ao máximo imagens e palavras, seja no aspecto semântico, seja no visual.

> Na fronteira entre literatura/poesia e arte, o lugar do livro de artista, feito com objetivo e natureza diferentes, não é só um livro que convida a outra leitura, a outra relação palavra/signo e imagem. Encontra-se num espaço atravessado por várias disciplinas, daí que a reconsideração da forma livro entranhe várias possibilidades reunidas: livros-espaço, livros-sequência, livros-processo de leitura, em suma, livros-polimórficos. Para chegar ao livro como obra de arte, com um imaginário próprio, é necessária a indagação da linguagem que o livro quer comportar, a procura de outra sintaxe cultural (NAVAS, 2013: 39-40).

Diversos autores verificam que a experimentação de técnicas e materiais é recorrente na constituição do livro de artista, além da apropriação de componentes formais, culturais, gestuais, gráficos, simbólicos e comunicacionais, entre outros aspectos constituintes do livro.

Alguns artistas trabalham estas experimentações usando a temática dos componentes visuais do livro, construindo obras ligadas às evidências plásticas e volumétricas, como página, capa, lombada, textos, estrutura; outros exploram a fusão das artes e técnicas variadas ou resgatam componentes estéticos puros, como forma, linha, cor e volume, não dirigidos para a representação da realidade, sempre pensando nessas experiências como maneiras de ampliar olhares e significados dentro de seu processo de criação do livro de artista.

4. Amarrando linhas

Edith Derdyk tem uma forte relação com o universo da palavra e da imagem e com os livros de artista. Produz, cria, risca, rabisca, rascunha, escreve, tece, textualiza, e assim nasce uma nova arte, um novo objeto, um novo livro. Além de ser uma artista contemporânea, com uma obra reconhecida, recebeu prêmios e possui livros de artista que foram selecionados para fazer parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (*Desenhos,* 2007; *Dia Um*, 2010 e *Avesso*, 2012), também é arte-educadora e escritora.

A palavra é sempre muito presente em seu trabalho, presente como texto em sua obra; e gosta muito do objeto de leitura livro, por isso a recorrência desse suporte em suas criações. Seu percurso se desenvolve a partir de diversas linguagens, desenho, gravura, livro de artista, vídeo, fotografia e instalação, focando a linha como seu núcleo poético. Para ela, o desenho é sempre o ponto de partida e campo de chegada de suas produções. A ação de desenhar é recorrente e faz parte do processo poético do seu trabalho. Encontra prazer na ação de ir e vir, preenchendo superfícies.

Derdyk diz que sua aproximação com o livro de artista surgiu dos diálogos com suas experimentações artísticas e do intenso convívio com seus cadernos, que consistiam em anotações, observações, desenhos, ideias, registros de pensamentos em diferentes linguagens, como desenho, colagens, textos. Seu trabalho é marcado

pelo desenho, pela linha, por papéis e livros, onde ela explora as diversas possibilidades da relação com o objeto livro, sempre evidenciando a natureza dos materiais. E a exploração da plasticidade dos componentes físicos de livros, passou a ser um tema recorrente em sua obra.

Edyth conceitua o livro de artista como uma mídia, pensando o livro como suporte, abordando e congregando a convivência das diferenças. Congrega o verbal e o visual, procedimentos de construção artesanais e tecnológicos e uma diversidade de conhecimentos, como narrativa, texto autoral, manuscrito, imagem, gravura, reprodução, tipografia. “É a palavra que se diz imagem e a imagem que se diz palavra” (DERDYK In NEVES, 2009: 162).

> Livro de artista, livro-objeto são experiências relativamente recentes no cenário brasileiro. O livro, tal como o reconhecemos hoje em sua forma, função e realidade tecnológica, sinaliza um outro território poético quando se pensa nele como suporte experimental. As possibilidades formais que se entreabrem a partir da investigação do livro como objeto poético desenham um arco extenso de experimentações, congregando o conhecimento artesanal aos processos industriais, potencializando a mixagem de várias linguagens e modalidades de registros visuais e literários, multiplicando a descoberta de estruturas narrativas dadas pelos entrelaçamentos inusitados entre as palavras e a imagem (DERDYK, 2013: 215).

5. Livros de artista

Selecionei alguns livros de artistas realizados por Edith Derdyk para falar sobre seu processo criativo e a relação palavra e imagem dentro dessas produções:

a) *Livro sem fim*

As instalações realizadas pela artista são trabalhos efêmeros, por isso ela começou a fotografar diferentes situações da linha, indo e vindo no espaço, o fazer e o desfazer, a linha tensa e a linha que distensiona. Aos poucos começa a perceber que não eram apenas registros, mas sim um novo trabalho. As imagens fotografadas estavam gerando um outro trabalho, e assim começou a surgir o livro-mesa, com dois metros e meio de comprimento, costurado ao meio em cima de uma mesa, assim as imagens poderiam ser articuladas entre elas.

O livro deveria ser manipulado para que narrativas fossem construídas,

havendo assim uma relação de tempo e espaço, um jogo combinatório e o livro virasse um livro sem fim, assim como ocorria com os *Bichos* de Lygia Clark, a partir da manipulação e da brincadeira, haveria sempre a criação de novas formas.

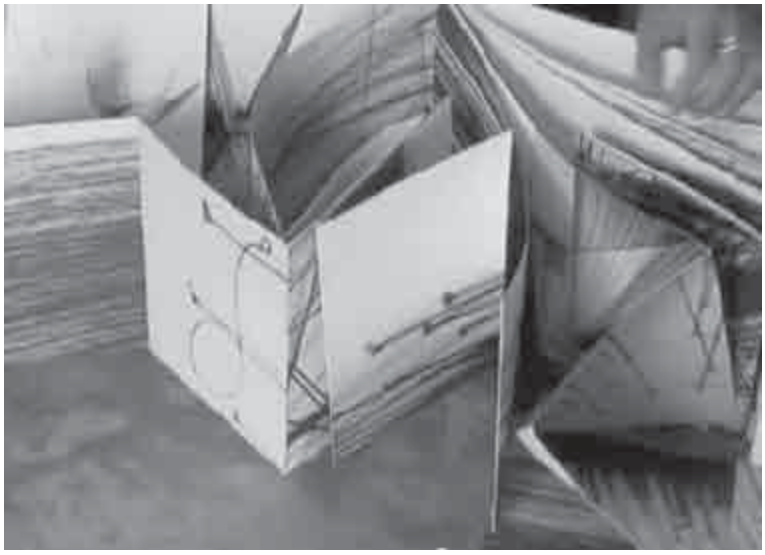


Fig. 1: Livro de mesa, s/d. Imagem: retirada do vídeo Museu Vivo: Edith Derdyk, Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SYP3gacfIM8. Acesso em: 15 nov. 2013.

b) *Vão*

Derdyk trabalha com a ideia da linha no livro de artista *Vão*, sendo um livro de uma linha só. Ao virar a página, o olho faz um percurso para a leitura, linha circular. Esta obra dialoga com os *Cadernos* de Mira Schendel, possui movimento e circularidade. Nas produções de Edith é percebida a importância do ato de manusear o livro, a obra deve se concretizar com a participação do leitor, a narrativa verbal se completa com o movimento visual de suas páginas. A palavra, a escrita se tornam signos, linhas, e o leitor é desafiado a criar sua própria leitura visual da obra.

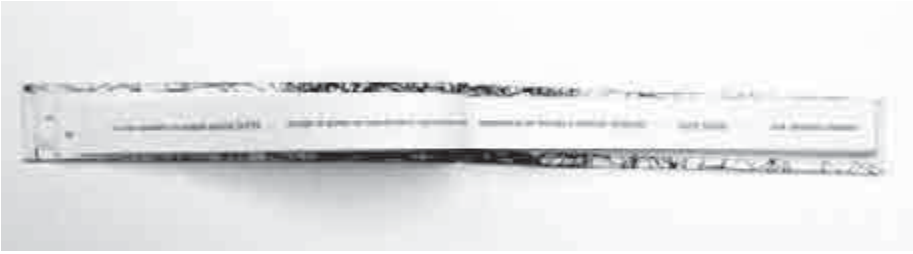


Figura 2: Vão, 1999. Imagem: http://www.edithderdyk.com.br/

c) *Fiação*

Este livro de artista foi feito a partir de fotografias de fiação elétrica e pedaços de parede do atelier da artista, ocorrendo uma sucessão de imagens, rastros, justaposições. Edith começou a fotografar as linhas do mundo, as fiações elétricas, e no livro trabalhou essas conexões e desconexões, continuidades e descontinuidades das linhas que percorrem a geografia das cidades.

A artista foi construindo relações entre as linhas e as imagens, gerando uma continuidade espaço-tempo. Traçou relações entre interior e exterior, atelier e cidade. Este livro pode ser manipulado, recriando relações, leituras e narrativas, imaginando combinações infinitas. Edith possui um olhar sensível em relação às linhas que estão no nosso entorno, as linhas que estão na cidade, nas fiações, linhas que passam segredos, mensagens, informações, gerando encontros e desencontros. E também as linhas internas, do seu trabalho, do seu espaço.

O livro só existe quando você o abre, ele é um objeto, mas quando é aberto, inaugura o tempo no ato de manusear. Assim como ocorria nas obras de Lygia Pape, Livro do Tempo e Livro da Arquitetura, estas se concretizavam apenas quando havia a manipulação do leitor.

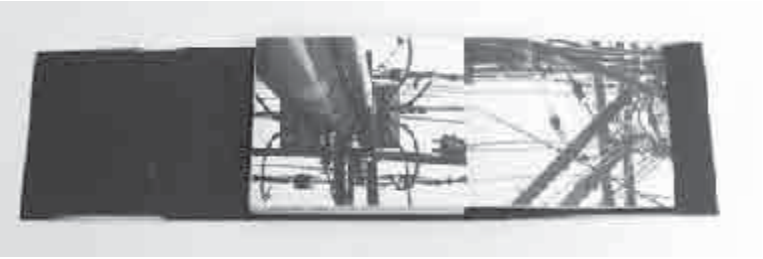


Figura 3: Fiação, 2004. Imagem: http://www.edithderdyk.com.br/

d) *Fresta*: livro partitura

A proposta era mesclar o artesanal e o industrial na construção do livro. Derdyk pensa no livro de artista a partir de fotos de livros, onde foca seu interesse na materialidade dos volumes, nas formas plásticas e visuais, ocorrendo um jogo de imagens com o dentro e o fora dos livros. A linha para a artista é o encontro entre as coisas, ou seja, o espaço gerado entre página e outra, entre um papel e outro. Suas imagens criam um grafismo, uma continuidade do que está dentro do volume e a

imagem de fora, das capas ou laterais do livro. Pensa o espaço em branco, a respiração da obra, assim como fez Mallarmé no poema *Un coup de dés*. Espaços que dão novos significados para a visualidade de sua página. O livro partitura também nos remete à ideia da leitura em voz alta, da sonoridade. Mais uma vez a importância da presença do leitor construindo sua narrativa plástica.

Figura 4: Fresta, 2004. Imagem: http://www.edithderdyk.com.br/

e) Livro de parede *Se o mar inteiro sob o leito de um rio*

Em *Se o mar inteiro sob o leito de um rio*, a artista trabalha procedimentos de repetição criando linhas imaginárias que deslocam na folha de papel em branco. Versos atravessam o pensamento e inscrevem-se sobre o papel, formando uma massa gráfica escura, gerando uma justaposição de versos e pensamentos. O suporte é linguagem, porque não é só a base do texto, mas volume plástico, a própria obra, fazendo com que a artista alcançasse uma “aproximação maior ao conceito de livro-objeto” (NEVES 2013: 81).

O texto também não é só texto, mas imagem, suas palavras perdem o sentido semântico, assim como na obra de Mira Schendel, que trabalhava com a materialidade das palavras. As palavras se tornam signos visuais, livres de seus conteúdos verbais.

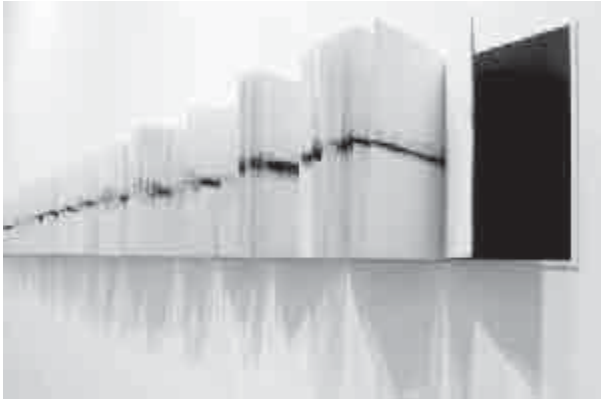


Figura 5: Se o mar inteiro sob o leito de um rio, 2008. Imagem: http://www.edithderdyk.com.br/

f) *Cópia: dia um*

A partir da leitura da tradução feita pelo poeta concreto Haroldo de Campos da *Gênese*, a artista criou desenhos e livros de artista, refletindo sobre a instauração da linguagem poética. Tanto a natureza imagética dos versos bíblicos quanto a tradução feita por Campos, foram um impulso para este trabalho.

Assim como ocorreu em *Se o mar inteiro sob o leito de um rio,* a escrita vai virando uma massa, texto sobre texto, que se torna uma imagem, do textual surge o visual, letras e palavras são lidas visualmente. Sobre estes escritos, a artista realiza intervenções como buracos, furos, rasgos, escritas e rabiscos, trabalhando a transparência e sobreposições. Depois fotografa, trabalha a imagem digitalmente, imprimi e volta a interferir com caneta, tinta ou outro material, e assim vão se formando as páginas do seu livro de artista. Este livro de artista também dialoga com a forma como Mira Schendel tratava a palavra, pensando-a como elemento plástico e não semântico.

Figura 6: Cópia: Dia um, 2010. Imagem: http://www.edithderdyk.com.br/

g) *Cifrado*

Continuando suas buscas e processos, Edith começa a fatiar livros, surgindo novas escrituras, escrita que sai de dentro dos livros, nascendo *Cifrado*. A definição da palavra Cifra é conjunto de caracteres, sinais ou palavras utilizados numa linguagem secreta ou sinal gráfico representado pelo zero, que não tem valor absoluto e serve para conferir valores relativos aos algarismos que o acompanham. A artista define o livro *Cifrado* como uma obra que se fechou em si, que precisa de um código para sua leitura, decodificação ou tradução. Ao cortar livros ao meio, sua páginas-imagens capturam o avesso do livro, seu interior, novamente aparece a relação dentro e fora, interior e exterior, contradições e oposições. As palavras estariam dentro dessa obra, de forma não tradicional, não legível, como um código. E um parafuso trava o livro, fecha a fonte de conhecimentos, do saber, ocorrendo assim uma contradição visual, um livro que é fechado, vedado, um livro mudo, passando a ideia do livro como objeto escultórico, livro-objeto.

Figura 7: Cifrado, 2014. Imagens: fotos tiradas pela pesquisadora.

6. Considerações

Ao pensar nos possíveis diálogos encontrados entre palavra e imagem nas produções de Edith Derdyk, encontro muitas conversas.

A artista constantemente trabalha a materialidade do livro (papel, páginas, linhas, palavras) de forma poética, tornando o livro um elemento poético, não mais suporte para sua obra, mas a obra em si. O livro de artista é uma pesquisa poética que se amplia a partir de sua relação com livro tradicional.

O elemento visual funde-se conceitual e visualmente com as palavras, e

essas relações são recorrentes em suas experimentações visuais. As palavras adquirem o valor de signos visuais, sendo pensadas como imagens. Sobreposições e justaposições de frases e escritas formam massas gráficas, onde seu valor semântico se perde, o espaço em branco é trabalhado e a respiração, a pausa visual adquire grande importância.

No livro de artista, palavras e imagens se transformam em organismos plásticos que se movem ao longo das páginas. Ao folhear uma obra poética, cria-se um fluxo espaço-temporal, uma sequência cinética, onde o olhar e o tato se unem aos outros sentidos do fruidor.

Derdyk materializa ideias e pensamentos através do experimentalismo de materiais, formas e suportes, sempre integrando o verbal e o visual em sua poética, e propondo novas configurações e significados. Em suas produções, o leitor é desafiado a criar diferentes formas de leituras para que a obra se complete. Suas imagens permitem incontáveis camadas de leituras, onde novas relações e narrativas são formadas.

Para ler um livro de artista, é preciso usar todos os sentidos, explorar de maneira diversa essa nova forma de expressão. Olhar, folhear, sentir, rever, explorar, e nos livros de Derdyk somos convidados a tocar, folhear, sentir, usando todos os sentidos para isso.

Os estudos sobre livros de artista estão aumentando cada vez mais, podendo ser pesquisados em diferentes áreas. Minha intenção não é esgotar este tema nesse artigo, a ideia é continuar ampliando e aprofundando meu olhar para esses objetos artísticos, poéticos, literários, midiáticos.

REFERÊNCIAS

CARRIÓN, Ulises. A nova arte de fazer livros. Trad. Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.

DERDYK, Edith (org.). Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

_____. Site da artista. Disponível em: http://www.edithderdyk.com.br/. Acesso em 20 ago. 2012.

DOCTORS, Marcio. “A fronteira dos vazios”, In: Livro-objeto, a fronteira dos vazios. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira da. Tendências do Livro de Artista no Brasil. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

MIRANDA, Luís Henrique Nobre de. Livros-objetos, fala-forma. Dissertação de Mestrado em Literatura. Rio de Janeiro: Universidade Federal do RJ, 2006.

NAVAS, Adolfo Montejo. "Arte em livro – Brasil". In: DERDYK, Edith (org.). Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013, p. 35-57.

NEVES, Galciani. "Entre páginas e não páginas: breve inventário de livros de artista". In: DERDYK, Edith (org.). Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013, p. 61-90.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). Arte em São Paulo, São Paulo, nº 6, abr., 1982.

_____. O livro como forma de arte (II). Arte em São Paulo, São Paulo, nº 7, mai., 1982.

SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Palavras e imagens em livros de artista. Belo Horizonte: Revista Pós, 2012.

Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini

Doutoranda em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP com a pesquisa *Palavra e imagem: possíveis diálogos no universo do livro de artista*. Mestre em Artes Visuais com a pesquisa *Ilustração, um passeio pela poesia visual*. Artista visual e professora de artes e história da arte. Participa do grupo de pesquisa Arte Construtiva Brasileira e Poéticas da Visualidade, sob orientação do prof. dr. Omar Khouri.

AUTOPOIESIS NUM PERCURSO NARRATIVO TEXTUAL E VISUAL

Rodrigo Neris
IA-UNESP/SP – rodrigo-neris@uol.com.br

RESUMO
O artigo registra um processo de autopoiesis vivido a partir da produção de narrativa textual e visual de história de vida e formação pautada na metodologia de pesquisa-formação, percurso trilhado numa das disciplina do Mestrado Profissional em Artes, no primeiro semestre de 2015. Além desse registro traz considerações sobre conceitos inter-relacionados ao processo, sobre a experiência vivida e sobre a própria metodologia.

PALAVRAS-CHAVE
Autopoiesis. Construção de conhecimento. Metodologia de Pesquisa-Formação. A/r/tografia.

ABSTRACT
Article records a process of autopoiesis lived from the production of textual and visual narrative of history of life and guided training in research-formation methodology, path trodden in the discipline of the Professional Master of Arts in the first half of 2015. In addition to this registration brings consideration of concepts interrelated to the process, on the experience and the methodology itself.

KEYWORDS
Autopoiesis. Construction of knowledge. Research-formation methodology. A/r/tography.

1. Introdução

Este artigo objetiva a apresentação de resultados parciais da pesquisa “Experiências estéticas em investigação: potências e possibilidades no diálogo entre saberes e olhares”, em desenvolvimento desde agosto de 2014, no PROFARTES – Programa de Mestrado Profissional em Artes pelo IA-UNESP/SP. A referida pesquisa busca investigar que potências a compreensão da experiência estética pode trazer para a ação criadora do arte/educador a partir da inter-relação e imbricação de três diferentes vozes: a dos pensadores e pesquisadores que já produziram conhecimento sobre a temática; a do arte/educador-pesquisador em seu processo de reflexão acerca das imagens de experiência estética que construiu ao longo de seu percurso e que traz consigo orientando sua prática; e dos estudantes, a partir da análise das elaborações e significações que possam criar sobre a temática, por meio de investigação em grupo de pesquisa, de seu cotidiano e das próprias aulas de arte.

Especificamente, os resultados parciais que aqui estarão em foco, referem-se ao processo de (re)construção de conhecimento dessa segunda voz, a do arte/educador-pesquisador sobre si mesmo, por meio de um percurso de reflexão autobiográfico numa perspectiva a/r/tográfica.

Cerne desse trabalho, o conhecimento, é aqui entendido, segundo as contribuições de John Dewey, Marie-Christine Josso, Luiza Christov e Humberto Maturana, como um processo de (re)criação do novo (informações, conceitos, saberes e fazeres) originado no movimento do sujeito-construtor em direção à ação e à reflexão sobre a ação.

Para nos ajudar a pensar sobre esse processo, evidenciamos alguns apontamentos explicitados por cada autor, que merecem especial atenção: a valorização do pensamento e do movimento do sujeito no processo de relação entre informações novas e anteriores, por Dewey (apud Christov, 2011), corroborada por Josso (2004), que defende a importância dessa integração entre ação e pensamento; e a relevância do perguntar como ato provocador desse processo de investigação para além das aparências e das primeiras respostas, e como mobilizador dessa integração, presente nas ideias de Christov (2011).

Nesse sentido, o conjunto de ideias em destaque nos possibilita reconhecer que pensamento e ação constituem-se em duas zonas distintas e fundamentais no processo de conhecimento, e depreender que o conhecimento não é construído nem em uma, nem tampouco na outra zona, e mais importante ainda, de que não basta a presença das duas zonas para que ocorra o processo, mais que presentes, elas precisam estar em interação, imbricadas uma na outra. Ante essa constatação, ousamos inferir que essa construção se dê numa terceira zona, esta, altamente efêmera, transitória, mutável e não circunscrita, a corporificar-se ponte, quando da interação entre pensamento e ação, sendo sua constituição diretamente proporcional à intensidade dos fluxos desse trânsito dialógico mobilizados por diferentes fatores. A essa terceira zona, atribuiremos por hora, a denominação “ENTRE”, como forma de enfatizar o processo, o movimento e a interdependência a ela inerentes. Cabe enfatizar que essa proposição constitui-se uma hipótese para a qual se pretende lançar algumas luzes a revelar indícios para as investigações que estão em curso e que serão desenvolvidas na continuidade da pesquisa.

Ainda sobre o conhecimento, outra contribuição nos interessa,

especialmente para as reflexões que esse texto visa explicitar. Maturana (apud Christov, 2011), defende como conhecimento o processo de conhecer, entendido por ele como cada ato de resposta criada pelos seres vivos, para si mesmos, frente aos constantes desafios propostos pelo meio, num movimento interno de autocriação, o qual denominou autopoiesis, termo grego para uma ideia acerca da criação de si mesmo.

Dada a potência da terminologia proposta por Maturana, conhecimento como processo de criação de si mesmo, num movimento interno instigado pelo meio e com ressonâncias para ele e não o inverso, passaremos a usar a expressão autopoiesis para nos referir ao processo de construção de conhecimentos, inclusive por sua forte relação com os outros dois referenciais.

Falar de processos gerais de autopoiesis constituir-se-ia um esforço hercúleo ao se considerar a multiplicidade de modos, sujeitos, contextos e construções criadas. Assim, a autopoiesis objeto desse estudo, refere-se àquela vivenciada pelo autor, delimitada ao contexto do percurso vivido na disciplina “A experiência artística e a prática do ensino de artes na escola (abordagens metodológicas)”, desenvolvida no primeiro semestre de 2015, sob a responsabilidade da Profª. Drª. Eliane Bambini Gorgueira Bruno. Espera-se que a análise dessa experiência pessoal de um professor de arte possa contribuir, a partir da consideração de generalidades desse processo, para a compreensão do conceito de autopoiesis, bem como de suas potências no processo de formação.

O percurso proposto para a disciplina pautou-se na metodologia de pesquisa-formação articulada com as histórias de vida e formação numa perspectiva biográfica, que vem se desenvolvendo ao longo dos últimos trinta anos, especialmente na área da educação de adultos e formação de professores, tendo Antonio Nóvoa e Marie-Christine Josso como pesquisadores de referência.

Essa abordagem valoriza a construção de saberes significativos tanto pelo pesquisador, quanto pelos sujeitos partícipes da pesquisa, num processo de retroalimentação, onde, a qualidade dos aprofundamentos das aprendizagens, é o próprio território de investigação do pesquisador (JOSSO, 2004).

Ao longo do trabalho serão desenvolvidas algumas considerações sobre esse percurso evidenciando suas duas dimensões: o caminhar e o caminho que se

corporificam por meio do exercício de criação de uma narrativa autobiográfica. Evidencia-se assim, a presença e relevância do segundo referencial e sua forte relação com o conceito de autopoiesis de Maturana (apud CHRISTOV, 2011), aqui adotado.

Sobre essa tarefa – a escrita de uma narrativa autobiográfica - a qual esse texto também se dedicará, Josso (2004) lança algumas luzes, ao evidenciar o desafio que o narrar-se constitui para o narrador.

Cabe àquele que se narra: contar suas próprias experiências, selecionando aspectos de relevância e articulando-os por meio da linguagem num jogo criativo; organizar essas experiências, atribuindo sentido aos fragmentos selecionados, uma vez que elas não estão acessíveis em sua totalidade ao leitor e, refletindo sobre seus próprios contextos e referenciais socioculturais, passíveis de reconhecimento a partir da reflexão do processo de migração da fala à escrita; e explicitar as relações estabelecidas, as significações, as investigações, as reflexões e as leituras que realizou ao interpretar(-se) no exercício de elaboração de uma escrita, de revisão, de retorno ao texto.

> O desafio de escrita da narrativa de uma história de vida faz emergir interrogações sobre a escrita das experiências e sobre o posicionamento do escritor. Três eixos permitem explicitar a natureza dessas interrogações: *a escrita como arte da evocação, a escrita, como construção de sentido e a escrita como pesquisa*. (...) fiz corresponder uma figura antropológica específica do ator sociocultural convocado para o trabalho biográfico: *o artista sob os traços do contador, o autor sobre os traços do biógrafo e o pesquisador sob os traços do intérprete*. (JOSSO, 2004: p. 174).

Vem ao encontro dessa ideia, as acepções de Rita Irwin (2008) sobre a a/r/tografia, que segundo ela constitui-se a criação de um terceiro espaço onde as três dimensões do conhecimento propostas por Aristóteles estão ativas: saber, prática e criação. Irwin propõe ainda a criação ou a existência do ser a/r/tógrafo, resultante da interação entre três dimensões: o artista, o pesquisador e o professor, para o desenvolvimento de uma pesquisa ativa, onde o conhecimento é produzido na imbricação entre texto e imagem.

A a/r/tografia será tratada como perspectiva nesse exercício de reflexão, dado o frescor desse encontro, que já possibilitou o reconhecimento da valorização do processo pautado num forte exercício de reflexão e ação criativos; da presença

do pesquisador em seu trabalho, como autoria assumida e implicada; e, da proximidade entre as três figuras antropológicas de Josso (2004) e os três agentes de Irwin onde podemos inferir que autor (biógrafo) e professor tenham papéis muito similares. Mas o dado mais significativo para essa presença, resultante da autopoiesis em foco, foi a forte inter-relação entre imagem e texto na produção da narrativa da história de vida como professor, mobilizando o artista adormecido, nesse professor/pesquisador.

Por fim, considerando-se todas as referências postas em diálogo, a enfatizar a importância da autoria assumida na narrativa autobiográfica e da pessoalidade na autopoieses, a partir de agora, assumo-me como autor presente e implicado nesse texto, por meio da utilização da primeira pessoa do singular, por entender-me parte fundante do processo vivido (ainda em desenvolvimento) e das considerações aqui tecidas, afinal essa construção ocorre a partir da seleção de minhas experiências, de minhas percepções, das relações e reflexões e dos diálogos que articularei a partir de uma narrativa texto-visual de um fragmento de minha autopoiesis.

2. Autopoiesis – o contexto da disciplina

Desde agosto do ano passado, após ingressar no mestrado profissional em artes, tenho vivido processos de reflexão, (re)descobertas, transformações e formação muito intensos, enquanto simultaneamente organizo ideias, bibliografias, leituras e registros, continuo atuando nas duas escolas com as quais tenho vínculo (lógico que com uma pequena redução de jornada) e desenvolvo minha pesquisa.

Grande parte desse movimento foi mobilizado e potencializado pelas disciplinas do curso. No primeiro semestre, as disciplinas de Metodologia e Arte, Cultura e Educação, possibilitaram encontros provocativos: o encontro com as ideias de Jacques Rancière e o mestre ignorante de Jacotot e a consequente a constatação da existência de um mestre explicador em mim e de potências para o desenvolvimento de um mestre ignorante, na disciplina de metodologia sob a responsabilidade da profª Rita Bredariolli; e com as ideias de Imanol Aguirre Arriaga potencializando diálogos com arte como relato aberto a mobilizar o condensado de experiências de cada leitor, num ambiente profícuo e fértil de investigação, partilha e acolhimento às múltiplas formas de pensar, problematizar e expressar, na disciplina

da profª Luiza Christov.

Foi nesse contexto que, no primeiro semestre de 2015, a disciplina da profª Eliane, propiciou dois (re)encontros: o potente (re)encontro[1] com Marie-Christine Josso, Luiza Christov e Rita Irwin; e o (re)encontro com meu principal autor – eu mesmo.

Nas primeiras aulas, a profª Eliane nos[2] apresentou um esboço do percurso que propunha para trilharmos na disciplina, facultando-nos a colaboração e contribuição para o desenvolvimento do mesmo. As primeiras ações foram os debates a partir das análises das leituras indicadas, ampliado posteriormente pela recepção das relações que fossemos estabelecendo com outros textos, com experiências e memórias. Uma metáfora – "o que te mordeu!" – passou a ser o mobilizador de nossas conversas e das múltiplas conexões que foram estabelecidas. A expressão não tardou a ser incorporada por todos. Assim passamos a conhecer as ideias dos autores que pautavam a metodologia de pesquisa-formação articulada com história de vida de formação, processo ao qual fôramos convidados.

Se estávamos trabalhando numa perspectiva onde o foco eram as nossas histórias de vida de formação, a dimensão de nossas experiências como professores de arte – nossos conhecimentos, descobertas, anseios, valores, concepções e idiossincrasias, constituíram-se o território de exploração para as duas ações em desenvolvimento: a ativação de nossa pessoalidade no processo e consequentemente de nossas memórias e elaborações e a compreensão da metodologia objetivada.

Paralelamente ao desenvolvimento desses passos, estabelecia-se gradualmente um microclima sensível (TORREGROSA, 2012) propício para a atividade nas relações e para o desenvolvimento do sentimento de pertença ao grupo.

Penso que essa construção foi favorecida pelo vínculo, companheirismo e parceria em construção entre nós mestrandos do PROFARTES, desde o primeiro

[1] O primeiro contato com esses autores ocorreu quando cursei a Especialização Arte para Docentes do Ensino Fundamental e Médio, uma parceria entre o programa REDEFOR da SEE/SP e o IA-UNESP/SP.

[2] O uso da primeira pessoa do plural estará associado a experiências, processos e fatos vividos por toda a turma na disciplina. Continuarei presente na primeira pessoa do singular, quando se referirem a processos meus.

semestre do curso (oportunizado pelas disciplinas obrigatórias comuns e por estarmos todos vivendo a aventura de ser a primeira turma do programa); o acolhimento, a valorização e o respeito a opinião de todos os integrantes estimulados pela professora, bem como seu cuidado e interesse em ouvir o que pensavam os mais silenciosos e ao propor silêncios aos mais falantes; e, por último, o local onde as aulas aconteciam, o Laboratório de Arte/educação, que exatamente, por não ser uma sala de aula, colocou-nos ao redor de uma mesa, onde a todo instante nos olhávamos.

Outro fator com forte presença no processo que estávamos vivendo, era a sensibilidade da regência de nossa professora, sempre a perceber cada um e ao grupo, propondo pequenos desvios, ao trazer textos que dialogassem com os desdobramentos de nossas falas ou problematizações, e, pequenas pausas para reflexão sobre “mordidas”, palavras e ideias que perpassavam nossas conversas com significativa força. Assim conversamos com Paulo Freire e Ira Shor sobre medo e ousadia e com Rita Irwin sobre a relação entre o professor, o artista e o pesquisador.

A ativação e a reflexão sobre nossas experiências como arte/educadores, as reflexões e elaborações sobre a metodologia e as ideias dos autores, bem como a intensidade e inteireza das relações que estavam se constituindo, criaram ambiente fértil para a segunda etapa do percurso, a apresentação de nossas histórias de vida como professor e de formação, demonstrando, a partir da comparação dessa experiência com a vivenciada na especialização (EaD), o quanto o processo de reflexão e de narrativa perde potência, quando se está ausente desse ambiente de partilha e inter-relação entre pessoas.

3. Autopoiesis – a construção de conhecimento na elaboração de uma narrativa oral e visual

Para a elaboração das narrativas orais de nossas histórias de vida e formação, foi-nos proposta a partilha de experiências significativas que nos constituíram como professores-artistas, com liberdade total quanto ao formato, por um período de até uma hora (incluindo tempo para conversa). A cada encontro da disciplina, metade do tempo foi dedicada à continuidade das leituras, discussões e

conversas e a outra metade, para a apresentação de duas narrativas.

Imediatamente, após a explicitação da proposta, lembrei-me de algumas experiências que considero exitosas no trabalho com os estudantes com os quais trabalhei nesses dez anos de docência em arte.

Felizmente, consegui que minha apresentação ficasse para a penúltima data o que me possibilitava mais tempo para pensar; ao mesmo tempo, percebi que tive a sensação de que iria repetir o processo vivido numa das disciplinas da especialização anterior, quando tive o primeiro encontro com a metodologia, e que portanto, teria mais do mesmo, ideia que criou a falsa noção de que rapidamente minha narrativa seria elaborada, sem a necessidade de grande dedicação.

Iniciadas as apresentações das narrativas orais, fomos sendo “mordidos” por diferentes aspectos das histórias narradas, bem como pelas poéticas presentes em cada apresentação. Já nas duas primeiras, comecei a rever minha relação com a atividade e minha disponibilidade, ao reconhecer que não estava no terreno familiar imaginado.

A cada relato, a professora propunha que partilhássemos percepções, “mordidas” e reconhecimentos de nós mesmos, na história do outro. A partir do segundo dia de apresentações, as histórias partilhadas por meio de diferentes linguagens artísticas e criação poética, bem como a reflexão decorrente da mediação da professora, mobilizaram em mim, a necessidade do registro em tópicos, de minhas lembranças de experiências significativas.

Estava interessado em compreender a metodologia em experimentação pelo potencial que ela, ao menos nos textos, demonstrava ter na educação de adultos, uma vez que também dou aulas na EJA. No entanto também me preocupava ou melhor, buscava encontrar limites claros entre a revisita reflexiva à história pessoal em articulação com a autopoiesis e o trabalho terapêutico, para que pudesse verificar a possibilidade de experimentá-la, na primeira perspectiva, em minhas aulas. Ao refletir sobre todo o percurso vivido, constato que a mediação da profª. Eliane, deu-me subsídio para continuar investigando e iniciar futuras experimentações, ao acompanhar-nos nessa jornada, corporificando em sua ação, não um modelo, mas importantes exemplos para essa ação de acompanhamento.

Em meio às minhas observações, questionamentos e avaliação do processo

que começava a deixar as páginas dos livros para configurar-se experiência, percebi-me completamente imerso em outro percurso, um mergulho em memórias e emoções, as quais nem sempre reconhecia inter-relação. Percebia-me num intenso movimento interno, a gerar movimento em iguais proporções. Diferentemente de outras vezes, senti-me tranquilo e seguro para não me preocupar em nomear ou tentar compreender o que se passava comigo, interessei-me apenas em viver o que me passava – em viver a experiência no sentido proposto por Larrosa em seu texto "Notas sobre a Experiência e o saber da experiência".

Assim, sentia, a cada nova afetação[3] decorrente da partilha das narrativas de cada mestrando, que esse movimento começava a propiciar transformações, dada minha mobilização interna e entrega pessoal à vivência em desenvolvimento.

Simultaneamente a esses dois processos: compreensão e vivência da metodologia, um terceiro enunciava-se a medida em que, nas conversas com o grupo, manifestávamos nosso interesse e preocupação acerca da relação entre o professor e o artista na constituição do arte/educador.

A recorrência do assunto era tão frequente que a professora evidenciou a temática para que pensássemos a respeito (destaco alguns questionamentos que para mim se fizeram presentes: a criação de aulas ou projetos satisfaz à necessidade da criação artística? Criar percursos educativos é também criação artística ou ambos são necessários?), o que mobilizou a contribuição de uma das mestrandas do grupo a apresentar-nos um texto de Rita Irwin (2008) que explicitava suas ideias sobre o conceito de a/r/tografia, que propõe a integração entre teoria, prática e criação – formas de pensamento, ou entre pesquisa, ensino e produção – papéis, em suas múltiplas possibilidades de inter-relação como forma de potencializar a ação do professor.

Em meio a essas reflexões, tive o insight de que a forte necessidade por mim sentida, da criação ou vivência artística, pudesse ser um indício do desaparecimento do artista de meu cotidiano e de minhas aulas, ou ao menos, a não existência de espaço ou abertura para ele, a repercutir no meu trabalho como professor. Pensar sobre isso, inclusive agora enquanto escrevo, me possibilita inferir que talvez isso também possa ser um forte indício de que minhas aulas estejam

[3] Palavra usada no sentido proposto por Espinosa, o de ser tocado.

estacionadas num território comum e seguro – cilada (que imagino) possível a professores com alguns anos de atuação.

O contexto desse novo processo – a discussão sobre criação, minha necessidade de fazê-lo, minhas reflexões e as afetações produzidas nas conversas e nas apresentações de narrativas – fez com que eu percebesse que os desenhos aleatórios que vinha produzindo com frequência cada vez maior, materializavam minha compreensão dos processos e ideias em pauta nas aulas.

Com esses meus três percursos em processo, as discussões no grupo e apresentações das narrativas de histórias de vida e formação intensificavam minhas reflexões, possibilitando-me, a partir dessa escuta, elaborar minhas próprias vivências, estabelecer outras relações e (re)significar alguns episódios vívidos. Esse processo de distanciamento e análise da própria experiência potencializado pela escuta da narrativa de outros integrantes do grupo, a constituir uma espécie de patchwork de experiências a ampliar as possibilidades de inter-relação, é um dos pontos ressaltados por Josso (2004, p. 187) ao apresentar as vantagens da metodologia de pesquisa-formação com história de vida e formação.

Assim, umas três semanas antes, contava com aproximadamente 60 registros de experiências significativas. Olhá-los com mais cuidado possibilitou-me reconhecer que alguns tópicos grafados no caderno de anotações, transformavam-se aos poucos, em imagens mentais, o que gerou um forte e presente desejo de materializá-los por meio do desenho, a tal ponto que pensamento, emoções e criação já constituíam-se um todo integrado.

Reencontrei-me com meus materiais de pintura e desenho e com um tipo de papel com textura de tela e maior gramatura, o qual já dispunha. Contagiado pelas imagens do livro “Espelho”[4] de Suzy Lee, fui em busca de um material que pudesse propiciar a intensidade do preto e o tipo de traço desejado. Nessa busca fui seduzido pelo giz pastel oleoso, pelo lápis carvão, pelo grafite natural e pelo lápis pastel seco. Experimentei-os nos primeiros esboços, inclusive o velhokit de lápis de cor aquarelável.

[4] O livro Espelho é uma narrativa visual feita a grafite e aquarela que apresenta a relação de uma garotinha com sua imagem no espelho.

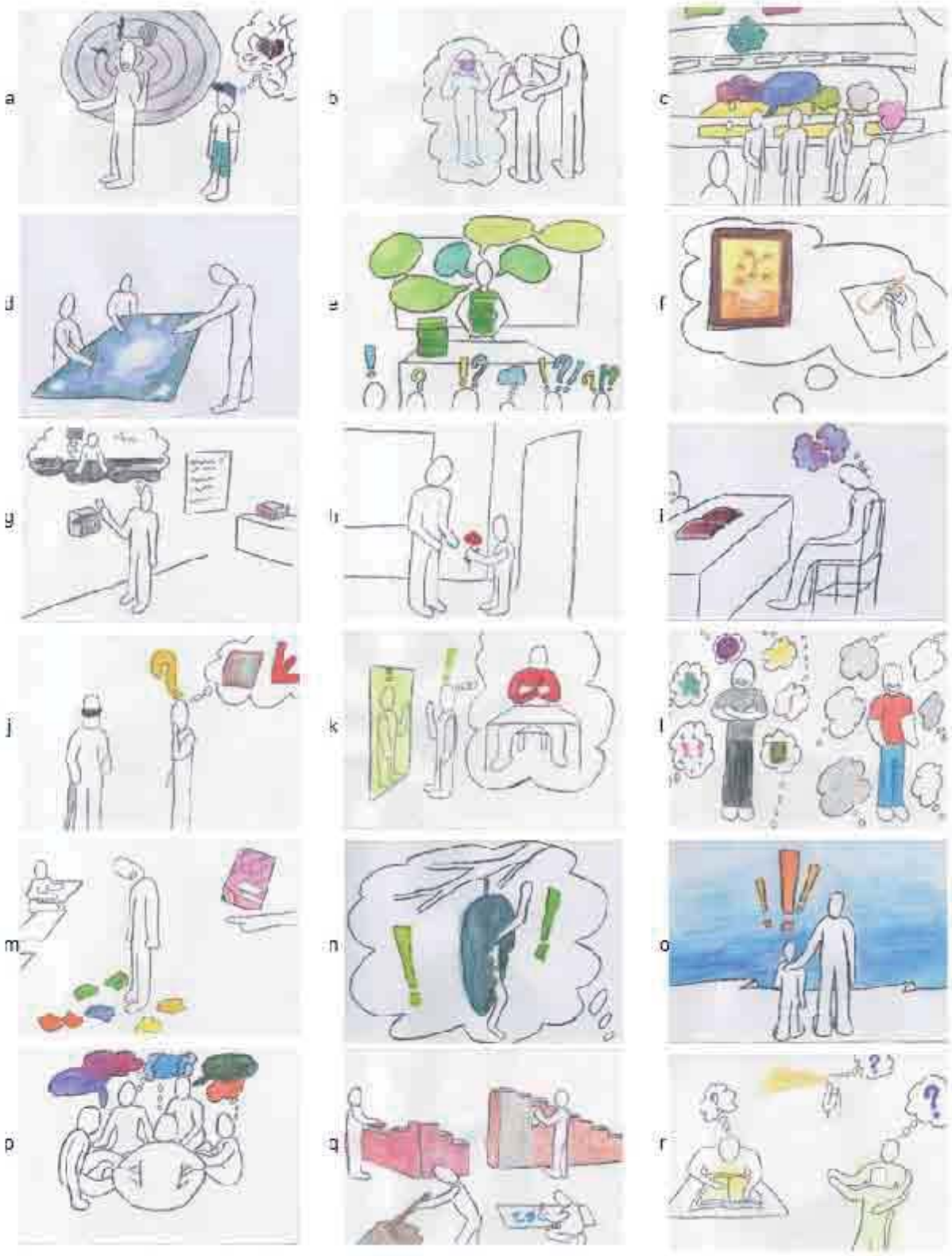


Imagem 1: Patchwork com Desenhos da narrativa visual. Os desenhos identificados por letras referem-se aos grupos de experiências identificados por números e apresentados logo abaixo no texto – “a, b e c” ao grupo 1, “d, ‘e’ e f” ao 2, “g, h e i” ao 3, “j e k” ao 4, “l e m” ao 5, “n, o e p” ao 6, e “q e r” ao 7.
Fonte: Autoria própria.

Há uma semana de minha apresentação, lancei-me a tarefa de materializar minhas imagens mentais em folhas de papel A5 diretamente sobre o papel telado e o papel linho. Somente alguns dos registros estavam transformados em imagens, impressionou-me nesse processo, a rapidez com que cada registro se transformava em imagem mental, segundos antes de ser desenhada – lia minha anotação, olhava para o "nada" por alguns segundos, como se procurasse lembrar ou me perdesse em pensamentos e lá estava a imagem, sempre com algum aspecto para mim significativo, representando figurativamente conceitos ou ideias abstratas.

Foram 53 desenhos, organizados em 7 grupos, criados a partir do reconhecimento de que minha seleção de experiências compreendia dimensões diferentes de minha formação docente: (1) minhas experiências vividas com os alunos com os quais trabalhei, (2) a relação com meus professores, (3) as experiências com escolas – como aluno e professor, (4) os momentos de formação que me marcaram, (5) os "fantasmas" – ideias construídas a partir de diferentes vivências presentes em meu trabalho, (6) o conjunto de pensamentos e ideias que me ajudam a pensar a arte/educação e meu ser professor, e por último, (7) meu conjunto de valores, ideias e crenças que acompanham-me e dialogam com as demais experiências.

Lançar-me a tarefa de narrar minhas experiências à medida que meus desenhos eram projetados, exercitando a fala, permeada pela emoção, por novas lembranças, pelo perceber-me nessa tarefa, pela maneira como e o que contava a cada imagem, possibilitou-me descobertas muito significativas sobre mim, sobre como aprendo e sobre como me (inter-)relaciono com minhas experiências.

Ao final da narrativa sentia-me vivo, leve e renovado com a consumação de um processo intenso de reelaboração. Foi como se tivesse saído de mim, sem desconectar-me de mim mesmo, e ao olhar-me de fora, houvesse me compreendido com maior profundidade e alcance, tornando-me apto para explorar novas experiências de vida. Surpreendi-me, com o reconhecimento do inter-relacionamento entre minha narrativa e meus desenhos, especialmente no que se referiu à forma. Meus desenhos traziam uma clareza e coerência de ideias, uma leveza e uma forte carga de significação, características também presentes em minha fala.

Num breve resumo, apresento algumas das construções conquistadas: compreendi como se davam meus encontros com a arte, quando ainda estudante,

especialmente no que se referiu aos aspectos significativos que contribuíram nas experiências mais significativas; elaborei algumas experiências pessoais, tendo um novo olhar sobre elas e compreendendo seus desdobramentos em minha prática como arte/educador; revi alguns valores e desmistifiquei alguns dos fantasmas, reconhecendo inclusive suas incoerências ou encontrando novas possibilidades de manifestação; encontrei indícios para aprofundar minhas pesquisas e reflexões acerca da experiência estética; e, conquistei maior compreensão sobre o processo vivenciado encontrando algumas referências para investigar e experimentar essa metodologia no contexto de minhas aulas, na perspectiva de um processo reflexivo de construção de conhecimento em arte.

4. Autopoiesis – considerações sobre a tessitura de uma narrativa escrita

Transformar uma experiência em relato é uma tarefa desafiadora, uma vez que “o narrador trabalha a matéria prima da experiência” (Benjamin apud Christov, 2011, p. 17), sendo-lhe impossível portanto, narrar essa inteireza (Christov, 2011, p. 17), ou como expresso nas palavras da autora:

> Enquanto palavra, a experiência pode ser contada, cantada, mostrada. Como algo que se desprende, a experiência perde massa, volume, partes do corpo ao se mostrar em palavras. Por isto, em nenhuma situação, a experiência se mostra inteira, nem para quem a pensa, canta, conta e mostra e nem para quem a ouve e a lê. (CRHISTOV, 2008: p. 9).

Ante esse desafio, iniciei essa terceira etapa da metodologia de pesquisa-formação articulada com história de vida ao começar a produção desse texto, onde busquei trazer considerações e reflexões sobre o processo vivido.

A experiência desse percurso reflexivo, criativo e afetivo encontrava-se tão vívida a reverberar e produzir ressonâncias e desdobramentos em mim, que encontrei dificuldade para conquistar o distanciamento necessário para a transformação do relato oral em texto narrativo.

Nela, a seleção é ação posterior à ativação da memória. São tantas imagens em movimento a se conectarem em outras tantas opções de percursos memorativos. Elas me roubavam. Perdia-me nelas. Mergulhava para umas, saltava para outras. A sensação de pequenos instantes era descontruída pelo relógio a

provar que já haviam transcorrido vários minutos e continuava com a tela em branco. De volta a mim, fazia nova investida e o mesmo se dava, em novas imbricações, ativando outras lembranças que já ultrapassavam o limite do tempo, do espaço e da linearidade que a qualquer um dos dois poderia ser reivindicada. Os caminhos e as pontes eram de significação, de sentidos.

É nessa mestiçagem (IRWIN, 2008 e JOSSO, 2004) de experiências, de memórias e de sentidos, que imagens se tornam textos, alimentados por e produtores de novas imagens.

Dada a força delas nesse processo de narrar-me, opto por partilhar àquela que permaneceu com alguma insistência, ou nas palavras da Profª Eliane, que me "mordeu", como imagem[5] que é, composta por palavras. Constitui-se uma espécie de citação de mim mesmo e uma pausa a revelar parte de meu processo.

Sinto como se estivesse numa sala futurista ou altamente tecnológica, onde houvessem inúmeras telas que ao menor esboço de minha vontade, ativam-se a projetar inúmeras imagens simultâneas, memórias, todas elas dinâmicas, tingidas com as cores que as fui atribuindo. Esse mecanismo tem tamanha sensibilidade, que antes mesmo que o pensamento se concretize, a ação se dá. E assim, roubado vão ocorrendo inúmeras conexões como se fossem sinapses, numa grande teia de conexões. Mergulho e percorro muitas delas numa velocidade muito superior à da luz, ao voltar, provocado por alguma questionamento, por alguma sensação ou constatação, percebo-me fisicamente no mesmo lugar, mas já não sou o mesmo.

Imagem 2: Representação do processo de seleção de experiências para a escrita da narrativa.
Fonte: Autoria própria.

Esse exercício, me possibilitou constatar, pela experiência, o quanto há de mobilização, provocação e intensidade no ato de narrar minha história de vida em processo de formação. A própria Josso, tece algumas considerações sobre essa passagem:

> (...) a passagem à escrita e o trabalho sobre esta escrita amplificarão esta exteriorização/objetivação de si e essa tomada de distância frente a frente com um eu que se narra, dando-lhe um impacto no retorno mais forte graças à essa materialização (a narrativa torna-se um objeto exterior, uma espécie de frente a frente). (JOSSO, 2004: p. 173).

Ao analisar todo o processo vivido – uma experiência grafada numa página

[5] Optei por apresenta-la e referenciá-la como imagem constituída por palavras que a descrevem dispostas numa caixa de texto, dados os argumentos apresentados.

do grande livro de autopoiesis denominado existência – constato que experienciei percursos diferentes de reflexão e de fazer em múltiplas dimensões de minha constituição como pessoa, ao mesmo tempo em que construía conhecimentos sobre o próprio processo vivido, sobre novos referenciais teóricos e sobre uma metodologia; e reconheço o nível de conhecimento, responsabilidade e disponibilidade necessários àquele que se propõe fomentar e mediar processos de autopoiesis – destituir-se do "poder" de dizer onde se deve chegar, para "apenas" acompanhar o percurso de cada sujeito aprendente em direções e com fluxos próprios, como explicita Coutinho (2013).

REFERÊNCIAS

CHRISTOV, Luiza Helena da Silva. *Repertório dos Professores em formação*. São Paulo: UNESP, 2011. Curso de Especialização em Arte UNESP/REDEFOR. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40349/6/2ed_art_m1d1.pdf>. Acesso em: 09 out. 2011.

_____. Espera, experiência e palavra. *Revista @mbienteeducação*, volume 1, número 1, Jan/Julho 2008. Disponível em: <http://www.cidadesp.edu.br/old/revista_educacao/index.html>. Acesso em: 25 jul. 2015.

COUTINHO, Rejane Galvão. *Construindo uma metodologia de formação para arte/educadores*. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS: ECOSSISTEMAS ESTÉTICOS, (22.), 2013, Belém. Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2013. v. 1. p. 2961-2974.

Irwin, Rita L. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In. *Interterritorialidade*: mídias, contextos e educação. BARBOSA, Ana Mae e AMARAL, Lilian (Orgs.). São Paulo: Editora Senac São Paulo : Edições SESCSP, 2008, pg. 87-104.

JOSSO, Marie-Christine. C. As dimensões formadoras da escrita da narrativa da história de vida: da estranheza do outro à estranheza de si. In: JOSSO, M. C. *Experiência de vida e formação*. São Paulo: Cortez, 2004, p. 171-193.

TORREGROSA, Apolline. Climatosofia de la formación artística. In: Anais da 1ª Bienal de educación Artística. Maldonado, Uruguay: Ministério de Educación y Cultura, 2012, p. 33-40.

Rodrigo Neris

Mestrando no PROFARTES – Mestrado Profissional em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP/SP, sob a orientação de Rejane Galvão Coutinho. Professor de Arte na Rede Municipal de Ensino de Campinas e na Rede Estadual de Ensino de São Paulo. Representante da FAEB no Estado de São Paulo (2014/2016).

REFLEXÕES ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE O ESPECTADOR E A OBRA DE ARTE: UM DIÁLOGO ENTRE PAREYSON E DEWEY

Edison Eugênio
Instituto de Artes da UNESP – edi_eug@hotmail.com

RESUMO
A reflexão que neste artigo se segue apresenta uma problematização da relação entre o espectador e a obra de arte, construída em diálogo com os pensamentos dos filósofos Luigi Pareyson e John Dewey. A fim de compreender o processo de leitura da obra de arte a partir do referencial do indivíduo que frente a ela se coloca, o presente artigo se desdobra em um breve mapeamento das propostas do esteta italiano entrelaçadas às ideias do teórico norte-americano.

PALAVRAS-CHAVE
Leitura da obra de arte. Espectador. Interpretação.

ABSTRACT
The thinking that follows in this work introduces an argument about relation between the viewer and artwork, built with the thoughts of Luigi Pareyson and John Dewey. In order to understand the artwork reading process from the person's reference, these written unfold itself in a brief mapping from Italian theoretician proposals intertwined with the American theoretician ideas.

KEYWORDS
Artwork reading. Viewer. Interpretation.

Leitura da obra de arte

O que significaria ler uma obra de arte? Seria sinônimo de interpretar o objeto artístico? Entre outras questões, estas foram duas das quais mais nos inquietaram nos últimos tempos, quando das reflexões acerca da relação entre o indivíduo e a obra de arte. Tais questionamentos atravessaram o pensamento de muitos filósofos ao longo da história, porém, para a construção que se segue nesta pesquisa, dialogaremos com dois importantes pensadores do século XX no campo da estética: John Dewey e Luigi Pareyson.

Mas iniciemos nossa reflexão retomando a questão trazida no início deste texto. Pareyson coloca que o processo de leitura é o caminho para a contemplação da obra de arte. Para o esteta italiano, “ler significa executar, e executar significa fazer com que a obra viva de sua própria vida” (1997, p. 208), sendo que a execução, mencionada pelo autor, em outras palavras,

> trata-se de reconstruir a obra na plenitude de sua *realidade sensível*, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu *significado espiritual* e o seu *valor artístico*, e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e fruição (1997, p. 201).

Abordaremos, então, a questão relativa à execução, que pode ser compreendida sob diversas perspectivas. Em um primeiro momento, podemos associar a execução ao trabalho de um instrumentista de orquestra que, ao ler a partitura que se encontra em sua frente, executa os códigos musicais inscritos no papel transformando-os em sonoridades. Outro exemplo seria um ator ou uma atriz executando um texto dramatúrgico em uma peça teatral. Ou ainda uma pessoa interagindo e modificando algum trabalho participativo como, por exemplo, os Parangolés de Hélio Oiticica. No entanto, Pareyson ressalta que a execução não mais se restringe a algumas artes que a outras; não é exclusiva das linguagens que costumam possuir registros em alguma escrita convencional, como a partitura na música e o texto no teatro. Para o teórico italiano, a execução também não deve ser apenas creditada a intermediários entre o trabalho artístico e o espectador. Para o autor,

> dizer respeito a todas as artes é já prova suficiente de que toda obra de arte a exige de qualquer leitor; e além disso a intervenção do mediador não exime de modo algum o espectador ou ouvinte de executar a obra por conta própria. (PAREYSON, 1993, p. 212).

Temos então que a execução não é tarefa exclusiva dos exemplos citados acima. A execução da obra de arte, segundo o autor, é fundamental a todos que se proponham a entrar em contato com a mesma.

E se ler uma obra significa executá-la, o que seria então o executar?

Para resolver essa questão, o esteta italiano recorre ao conceito de interpretação, ressaltando que executar significa, primeiramente, interpretar. O autor ainda coloca que

> como a natureza da interpretação consiste em declarar e desvelar aquilo que se interpreta e exprimir ao mesmo tempo a pessoa que interpreta, reconhecer que a execução é interpretação quer dizer dar-se conta de que ela contém *simultaneamente* a identidade imutável da obra e a sempre diversa personalidade do intérprete que a executa (PAREYSON, 1993, p. 216).

Com essas definições temos uma resposta para a primeira questão levantada por Pareyson: a execução seria a interpretação e esta seria múltipla, já que não podemos deixar de enfatizar que cada pessoa é um indivíduo, com sua particular forma de pensar e agir, e com seu modo de ver o mundo articulado por seus conhecimentos e sua cultura. Mesmo tendo, nesse caso, a leitura da obra de arte como uma execução e, esta última sendo definida como uma interpretação, pouca coisa nos é esclarecida acerca da relação entre o espectador e o trabalho artístico. Para a continuidade dessa pesquisa, se faz necessário investigarmos o conceito de interpretação, na visão do próprio italiano.

A execução como interpretação

Luigi Pareyson busca estruturar sua teoria de modo a conciliar a ideia de que na execução a obra vive de sua própria vida e possui independência com a ideia de que a execução é também um exprimir humano. A interpretação, nesse sentido, é vista como um desvelamento da obra ao mesmo tempo em que é também um exprimir do sujeito que a interpreta, sendo esses dois aspectos indivisíveis. O autor nomeia essa inseparabilidade de "personalidade":

> Personalidade não quer dizer "subjetividade": o "sujeito", assim como é concebido por toda uma tradição filosófica, está fechado dentro de si mesmo, e resolve em atividade própria tudo aquilo com que entra em relação; a pessoa, no entanto, é aberta e sempre aberta para o outro ou para os outros. A melhor garantia contra os perigos do subjetivismo é oferecida pelo conceito de pessoa, com base no qual justamente quando se afirma que tudo aquilo com que a pessoa entra em relação deve tornar-se-lhe interior, afirmando-se-lhe ao mesmo tempo a irredutível independência. (PAREYSON, 1993, p. 216)

Aderimos aqui à ideia trazida por Pareyson com o conceito de "pessoa": de abertura do indivíduo para com os outros e para com o mundo. Supondo que o encontro entre o sujeito e a obra de arte possa vir a ser uma experiência para o primeiro, devemos recorrer a John Dewey para fortalecer nossa suposição. O teórico norte-americano nos esclarece que

> a experiência, na medida em que *é* experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. (DEWEY, 2010, p. 83)

Com essas duas citações, temos uma concordância em relação ao sujeito e sua abertura para com o mundo. No entanto, precisamos aqui entender a ideia de independência da obra colocada por Pareyson no primeiro trecho. A teoria estética pareysoniana, por mais que esteja voltada para uma estética da produção, se estrutura muitas vezes de um modo complexo que acaba por fortalecer a aura do objeto artístico, já que o autor discorre de forma exacerbada sobre o fato da obra de arte viver de sua própria vida. Tal situação nos leva a crer, em certos momentos, que o italiano atribui não só uma aura ao trabalho de arte, mas também uma vida quase que humana. Nesse ponto, Dewey apresenta de forma mais clara a relação entre o espectador e a obra, sendo esta uma relação construída a partir do referencial do indivíduo. Entendemos aqui a fala de Pareyson como um respeito necessário para com o objeto artístico, já que este possui uma forma material que nos traz indicações ou sugestões para a leitura. Contudo, essas indicações são acessadas de acordo com o repertório de cada sujeito, estruturando a leitura como um processo de múltiplas possibilidades. Ora, a obra de arte de fato não é um ser vivo, mas um objeto construído por um ser vivo e embutida de ideias deste último. Ainda assim, essas ideias só podem ser acessadas, reconstruídas ou interpretadas através do referencial do espectador. A ideia que esclarece esse ponto é a da execução também como um exprimir do indivíduo. E aqui entendemos esse exprimir como uma manifestação de expressões corporais, sejam elas gestuais ou através da fala. O fato da pessoa ter voz nesse processo, evidencia o caráter humano da relação com a obra de arte. Esta não regula a leitura fazendo imposições de como deve ser lida: essa percepção parte do espectador, que, quando disposto a desvelá-la, utiliza-se de cada parte percebida e de seus conhecimentos prévios para construir sua interpretação. O próprio Pareyson reconhece que

> a pessoa, embora esteja a cada instante seu recolhida em uma determinada totalidade, está em contínuo movimento, pois a sua substância histórica se acha suspensa em uma iniciativa livre e inovativa, de sorte que perspectivas sempre novas se lhe vão descortinando à medida que sua experiência de vida se enriquece e descobre novas direções (PAREYSON, 1993. p. 217).

E é esse movimento que regula a leitura da obra de arte e possibilita as múltiplas interpretações: ele parte do indivíduo, quando este se encontra em relação com o objeto artístico.

Quando Pareyson afirma que a “execução é sempre de um intérprete individual que quer exprimir a obra como ela mesma quer ser expressa” (1993. p. 217), devemos entender o “como ela mesma quer” não como uma intenção ou vontade da obra, mas sim como um respeito ao que se percebe do objeto. As vontades e intenções são manifestadas pelo artista que criou o trabalho, no entanto, quando desvinculados da presença física do criador, restam apenas indicações dessas vontades e intenções, e que nem sempre acabam sendo acessadas em sua totalidade pelo espectador. Também não devemos nos esquecer que o próprio artista acaba se tornando espectador de seu próprio trabalho, devendo ele ter o mesmo respeito no ato da leitura.

Imaginemos uma das obras mais conhecidas de Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, de 1907. Esta pintura, assim como qualquer outra, nos possibilita uma infinidade de leituras, no entanto, quando falamos da obra se expressar como ela quer, estamos falando do respeito que devemos ter ao que percebemos da tela: cinco mulheres aparentemente nuas, sendo que quatro delas se encontram em pé enquanto uma se encontra sentada; na parte central inferior é possível perceber uma cesta com frutas; as duas mulheres do canto direito do espectador parecem usar máscaras africanas. Essa descrição inicial pode ser considerada uma das percepções mais básicas do trabalho; porém, na sequência do processo, passaríamos a perceber outros aspectos, como o fato das cortinas que se encontram atrás das mulheres possuírem as mesmas cores da bandeira da França, de modo inclusive a parecerem com a bandeira invertida do país mencionado, o que poderia nos fazer criar uma relação direta com a cidade de Avignon, localizada ao sul da França. Contudo, é sabido que Picasso quis retratar nesse trabalho um bordel localizado em uma rua de Barcelona de mesmo nome da cidade francesa, mas ainda assim, não poderíamos desconsiderar a leitura de sujeito que não tivesse essa informação. A obra nos permite ainda irmos além refletindo sobre o que pode estar acontecendo em tal cena, ou o que pode ter acontecido ou o que pode vir a acontecer. O artista nos fornece algumas pistas de suas intenções e possíveis respostas para os questionamentos acima, no entanto, quando entrega sua obra ao mundo, deixa de fazer prevalecer seu ponto de vista do qual se fez também através da perspectiva de um espectador e possibilita que as leituras se multipliquem.

Com esses apontamentos, surge uma nova questão com a qual Pareyson

também se preocupa: a multiplicidade de leituras pode vir a comprometer a identidade da obra?

Seguindo a mesma linha de pensamento apresentada no exemplo da obra de Picasso, basta considerarmos o respeito ao trabalho do artista para que a identidade seja preservada. No caso da pintura citada, não seria possível dizermos que a imagem construída pelo artista representa, por exemplo, cinco formigas, ou cinco cadeiras, ou qualquer outra coisa que seja. Poderíamos criar analogias, interpretá-las de forma metafórica, mas é fato que a tela representa cinco figuras femininas. E é essa ação de respeitar nossa percepção que se converte em respeito à obra. Mesmo que façamos uma leitura que caminhe para a criação de uma história para cada uma daquelas mulheres, em uma ação completamente pessoal, ainda assim teremos partido do fato de que são cinco mulheres, respeitando nossa percepção.

Pablo Picasso (1881-1973)
Les Demoiselles d'Avignon, 1907
Óleo sobre tela 2,44 x 2,34
MoMA, Nova York, EUA

Dessa forma, por mais pessoal que possa ser a leitura do sujeito, ela será a própria obra para o mesmo. O objeto artístico nunca é para o espectador aquilo que ele não leu, pelo contrário, é sempre a sua própria leitura, interpretada de acordo

com seus saberes prévios que se unem ao saberes surgidos desse desvelar da obra. Como coloca Pareyson,

> a verdade das execuções tem portanto o seu fundamento na complexa natureza tanto da pessoa do intérprete como da obra a executar; e não se pode afirmar que uma coisa seja diferente ou distinta da outra, pois em virtude da personalidade da interpretação a mobilidade da pessoa e a infinitude da obra convergem simultaneamente no ato da execução. Os infinitos pontos de vista dos intérpretes e os infinitos aspectos da obra se correspondem reciprocamente e se encontram e se invocam mutuamente, de sorte que um determinado ponto de vista consegue revelar a obra inteira somente se a capta naquele seu bem determinado aspecto, e um aspecto particular da obra, que a revela inteiramente sob uma nova luz, deve esperar o ponto de vista capaz de captá-lo e colocá-lo na devida perspectiva. Eis por que a infinidade e a diversidade das execuções não compromete em nada a identidade e a imutabilidade da obra. (PAREYSON, 1993, p. 217)

Outra questão se cria a partir do desenvolvimento de nossa reflexão. Quando mencionamos a presença de uma possível bandeira da França invertida na tela de Picasso e indicamos a possibilidade do espectador associá-la à cidade de Avignon, sem desqualificar essa provável associação, esclarecemos logo em seguida que na verdade o artista quis representar uma rua de Barcelona. Com isso, poderíamos questionar: e quando o espectador já possui sua leitura de determinado trabalho e em circunstância posterior recebe informações que confrontam sua execução, o que acontece? Dissemos que a leitura efetuada é a própria obra para o espectador, mas se este tem sua interpretação colocada em xeque, como fica sua relação com a obra?

Tomemos como exemplo um processo de leitura ocorrido em minha própria experiência. Quando criança, ouvia minha avó e meus pais recitarem a seguinte parlenda: hoje é domingo / pede cachimbo / o cachimbo é de barro / bate no jarro / o jarro é de ouro / bate no touro / o touro é valente / bate na gente / a gente é fraco / cai no buraco / o buraco é fundo / acabou-se o mundo.

Por apenas ouvir os versos colocados acima, a sonoridade me fazia acreditar que o segundo verso era “pé de cachimbo”. Ficava imaginando como seria um pé de cachimbo, uma árvore de cachimbo que, além disso, era de barro, e o porquê disso ser igual a domingo. Somente anos mais tarde, ao tomar conhecimento da escrita dessa parlenda, entendi que se tratava do verbo pedir. Pois bem, minha

leitura inicial acabou confrontada com a informação recebida anos mais tarde, no entanto, em vez de abandonar minha execução presente na infância, acabei por reconfigurá-la, de modo que tal parlenda passou a ser ambas possibilidades, sendo que uma estava ligada a uma afetividade em relação à minha avó e aos meus pais, enquanto que a outra provinha de uma descoberta ao acessar os versos escritos.

A mesma consideração pode ser tomada para a relação entre obra de arte e espectador em tal situação. Este último reconfiguraria sua leitura caso recebesse alguma informação, de modo a não anular a primeira, mas sim incrementá-la. É preciso ainda ressaltar que isso não aconteceria necessariamente apenas com uma informação recebida, já que para reconfigurar sua leitura inicial basta o indivíduo entrar em contato novamente com a obra de arte. São muitas variáveis que poderiam influenciar: a posição da qual o sujeito observa o objeto artístico, sua predisposição para o processo de leitura, seu conhecimento e sua cultura – que por se mostrarem em constante movimento, podem proporcionar ao espectador novas leituras de um mesmo trabalho em novos contatos com a obra.

É nesse sentido que Pareyson nos informa que as interpretações são simultaneamente definitivas e provisórias. Definitivas pelo fato da interpretação ser a própria obra, e provisórias pela necessidade de sempre se aprofundar na própria leitura. Diz o teórico italiano:

> Enquanto definitivas as interpretações são paralelas, de sorte que uma exclui as outras embora sem negá-las: cada uma delas é um modo pessoal e por isso irredutível de penetrar e dar vida a uma mesma obra. Enquanto provisórias as interpretações dialogam entre si, e se aperfeiçoam e corrigem e substituem mutuamente. Cada uma delas se insere no processo pelo qual o intérprete individual procura aprofundar sempre mais a própria interpretação. (PAREYSON, 1993. p. 223)

Com essas palavras, reforçamos o caráter não estático do processo de leitura, de modo a consolidar a abertura da obra de arte para com uma infinidade de possibilidades interpretativas.

Interpretação

Se, segundo Pareyson, a leitura da obra de arte é uma execução da mesma, e se uma execução é uma interpretação, cabe-nos então problematizarmos esse

conceito. O filósofo italiano desenvolve suas ideias conectando a interpretação ao conhecimento, afirmando que este possui um caráter interpretativo. Diz ele que

> o conhecimento sensível é capaz de captar a realidade das coisas somente enquanto lhe figura, e portanto lhe produz e lhe forma a imagem. Mais precisamente, uma imagem tão bem feita que seja capaz de revelar, ou melhor, *seja* a própria coisa. Trata-se de figurar "esquemas" de interpretação e de comensurá-los gradualmente às descobertas que vão brotando continuamente do feliz encontro de um insight fecundo e um olhar atento, e de eliminar ou substituir ou corrigir ou integrar esses esquemas, conforme estejam mais ou menos longe do objeto, através de um processo onde o esforço de fidelidade não se deixa desestimular pelos inevitáveis insucessos e não cede às solicitações da impaciência, pelo contrário, conserva sempre a possibilidade de confronto e a necessidade de verificação, até que se encontre finalmente a "imagem" que revela a coisa e em que a coisa se desvela. Trata-se, é claro, de um processo formativo, pois essas "figuras", tanto as eliminadas pelo esforço de fidelidade como aquelas adotadas pelo esforço de penetração, tanto os "esquemas" provisórios como "a imagem" definitiva, são figuradas, realizadas, produzidas, formadas pelo sujeito cognoscente. (PAREYSON, 1993, p. 171)

Com essas palavras, temos a descrição do processo interpretativo com a retomada da ideia do caráter definitivo e provisório da obra de arte, em que o espectador penetra o objeto artístico estruturando sua própria interpretação e fazendo com que essa seja a própria obra, sem deixar de realizar adequações na medida em que desenvolve a execução ou que a executa outras vezes. Segundo Pareyson, esse processo de interpretação é também um processo formativo, ativo e pessoal, de modo que "sua natureza ativa explica seu caráter produtivo e formativo, e sua natureza pessoal explica como é que a interpretação é movimento, intranquilidade, busca de sintonia, numa palavra, incessante figuração" (1993. p.172). Dessa forma, o teórico italiano busca discutir o conceito de interpretação definido-a como conhecimento, sendo que seu processo se dá através de uma captação, compreensão, agarramento e penetração. O indivíduo utiliza-se de seu conhecimento sensível, aquilo que traz consigo e que o faz ser, para criar um processo formativo, que se torna conhecimento. Pareyson afirma que "não há conhecimento, para o homem, a não ser como interpretação" (1993, p. 172) e que "interpretar é uma tal forma de conhecimento em que, por um lado, receptividade e atividade são indissociáveis e, pelo outro, o conhecimento é uma forma e o cognoscente é uma pessoa" (1993, p. 172).

Com essa estrutura de pensamento, temos em evidência o caráter pessoal da interpretação. Pareyson ressalta que não apenas esta possui esse caráter, mas também todo agir humano pode ser caracterizado como pessoal, além de, ao mesmo tempo, se dar em receptividade e atividade. Para compreendermos melhor tal proposição, caminhemos por partes.

Pareyson afirma que o cognoscente é uma pessoa e que o conhecimento é uma forma; o que conecta, em termos reflexivos, o cognoscente ao conhecimento é o processo de interpretação. Esta, enquanto agir humano, estrutura-se em receptividade e atividade, ao mesmo tempo, de modo que sem uma não haveria a outra. Segundo o autor

> não há agir humano que não pressuponha uma ocasião, um insight ou intuição, um estímulo ou uma proposta: toda iniciativa deve ser proposta, sugerida, desencadeada. Mas esse pressupor, por sua vez, não deve ser entendido como uma determinação de fora, um condicionamento externo, uma relação, pois aproveitar uma ocasião é já valer-se dela, aproveitar um insight é já desenvolvê-lo, acolher uma proposta é já dar-lhe uma resposta, receber um estímulo é já reagir: a própria forma da receptividade é a atividade (…) O que constitui a receptividade como tal, e impede que se torne determinista passividade, é a própria atividade que a acolhe e a desenvolve: só é receptividade aquela que se prolonga em atividade (PAREYSON, 1993, p. 173).

O inverso também é verdadeiro e concomitante:

> No homem a atividade sempre se põe como o prolongamento e o desenvolvimento de uma receptividade (…) No homem, assim como a receptividade nunca é passividade, da mesma forma a atividade não é nunca criatividade: a passividade é recepção sem desenvolvimento, sem reação, sem crescimento, e assim a criatividade seria ação sem insight, sem ocasião, sem sugestão, coisa que no homem vivo é impossível. (PAREYSON, 1993. p.173-4)

Dewey caminha nessa mesma direção ao afirmar que “a fase estética ou vivencial da experiência é receptiva” e que ela “envolve uma rendição” (2010. p.136). Porém, o norte-americano também enfatiza que a receptividade não é passividade. Segundo o autor, a receptividade “é um processo composto por uma série de atos reativos que se acumulam em direção à realização objetiva. Caso contrário, não haveria percepção, mas reconhecimento” (2010. p.134). Acerca da diferença entre percepção e reconhecimento, Dewey coloca que este último pode ser considerado como a percepção refreada, antes mesmo de poder se desenvolver livremente. Para

o teórico, existe no reconhecimento o início de um ato de percepção, no entanto,

> esse começo não é autorizado a servir ao desenvolvimento de uma percepção plena da coisa reconhecida. É detido no ponto em que serve a uma *outra* finalidade, como ao reconhecermos um homem na rua para cumprimentá-lo ou evitá-lo, e não para ver o que há nele (DEWEY, 2010, p. 134).

Dewey ainda conclui que o reconhecimento se estrutura como um estereótipo, caindo em esquemas previamente formados, enquanto que na percepção há um ato de reconstrução.

Com a construção da ideia de receptividade e atividade, voltemos para a relação do espectador com a obra de arte. Pareyson destaca a característica comum de se falar em interpretação através de pronomes possessivos: minha ou sua interpretação, ou nossa ou deles. De fato isso enfatiza o caráter pessoal da interpretação, vista pelo viés humano. Contudo, o teórico italiano chama a atenção para o fato de que a interpretação, se é sempre de alguém, é também sempre de algo, retomando assim o respeito pela obra já colocado em páginas anteriores:

> a interpretação é atividade que tem em mira um objeto determinado e o mantém em sua determinação própria. Não é tal se não é respeito pelo interpretando, se não é um captar algo que se recebe e se conserva, um perscrutar algo que se deixa ver e conhecer (PAREYSON, 1993, p. 174).

E relacionando à receptividade, Pareyson afirma que

> a interpretação não é tal se o objeto se impõe somente ao sujeito, e se o sujeito se sobrepõe ao objeto. Se uma coisa se me impõe a tal ponto que tenha que sofrê-la ou, melhor, se enrijeço a coisa diante de mim, em uma imposição que deixa de ser uma proposta, em uma exterioridade que não é mais apelo, em uma oposição que me faz impenetrável, então não há mais interpretação. Nem tampouco há de haver interpretação quando eu me sobreponho àquilo que devo interpretar, impedindo-me de me colocar na situação que me abre a via de acesso a ela, e rejeitando o esforço de fidelidade que constitui a possibilidade de captar a natureza íntima do objeto. O enrijecimento do objeto em uma imposição que exclui a proposta elimina aquela abertura ao dado na qual consiste a receptividade. Aí só seria possível mera passividade, tendo em vista que o enrijecimento é provocado pelo próprio cognoscente que mata o germe de interpretação que carrega consigo, é resultado de uma atitude assumida voluntariamente pelo sujeito e de uma direção por ele impressa na própria experiência, é atitude ativa de repúdio, de negação, de rejeição. (DEWEY, 2010, p. 174-5)

Dewey, em perspectiva semelhante à de Pareyson, ressalta que

> a percepção é um ato de saída da energia para receber, e não retenção de energia. Para nos impregnarmos de uma matéria, primeiro temos de mergulhar nela. Quando somos apenas passivos diante de uma cena, ela nos domina e, por falta de atividade de resposta, não percebemos aquilo que nos pressiona. Temos de reunir energia e colocá-la em um tom receptivo para *absorver.* (DEWEY, 2010, p. 136)

Sobre essa atividade frente a matéria, Dewey apresenta-nos outra problematização: acerca da relação entre o indivíduo e a obra de arte, inclui a memória do fazer artístico do criador. O autor afirma que

> não é muito fácil, no caso de quem percebe e aprecia, compreender a união íntima do fazer com o sofrer, tal como se dá no criador. Somos levados a crer que o primeiro simplesmente absorve o que existe sob forma acabada, sem se dar conta de que essa absorção envolve atividades comparáveis às do criador (DEWEY, 2010, p. 134).

E quais seriam essas atividades semelhantes às do artista? Ainda que não necessariamente se estruture como uma memória objetiva, a obra de arte pode ser considerada uma memória, e isso porque o artista condensa na obra suas intenções, seu fazer artístico e suas leituras. Esses processos, pelos quais passa o artista durante a criação de um trabalho artístico, criam a experiência do mesmo enquanto artista propriamente dito, enquanto espectador primário da obra e enquanto crítico (ou auto-crítico). Quando o espectador se coloca frente a uma obra de arte, ele está apto a vivenciar os mesmos processos, à exceção de que na maioria dos casos não é possível manipular a matéria.

Dewey nos aponta que

> para perceber, o espectador ou observador tem de criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo tradutor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. Mas tanto naquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte. O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. Aquele que olha deve passar por essas operações, de acordo com seu ponto de vista e seu interesse. Em ambos, ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo. Em ambos, existe compreensão, na acepção literal desse termo – isto é, uma reunião de detalhes e particularidades

> fisicamente dispersos em um todo vivenciado. Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista. (DEWEY, 2010, p. 137)

Pensando em receptividade e atividade e, segundo as palavras do teórico norte-americano, podemos perceber a relação de proximidade entre o fazer artístico de quem cria uma obra e a leitura de um espectador. A relação com a obra de arte, enquanto um agir humano que implica recepção e se desenvolve em ação simultaneamente, coloca o indivíduo como um recriador do trabalho artístico, fazendo com que ele também faça suas escolhas e condense sua pessoalidade nesse processo, sem claro, perder de vista o respeito ao que se vê.

Considerações finais

Em relação à nossa reflexão até aqui realizada, construímos uma linha de pensamento que nos conduz à ideia de que a leitura da obra de arte, ou execução da mesma, pode ser definida como um processo de interpretação. Esse processo, em termos reflexivos, é o que conecta a pessoa (cognoscente) ao conhecimento, sendo este uma forma e transformando a interpretação em um processo formativo. Este último, enquanto um agir humano, se estrutura em recepção e ação, ocorrendo ambos ao mesmo tempo, de modo que a existência de um é dependente do outro. À medida que recebemos estímulos, nós os desenvolvemos através da percepção, chegando enfim a uma forma, ou seja, ao conhecimento. Todo esse processo pode acontecer continuamente, dependendo da disposição da pessoa e dos contatos e relações de receptividade e atividade estabelecidas com a obra de arte.

REFERÊNCIAS

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PAREYSON, Luigi. *Estética*: Teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Edison Eugênio

Mestrando em Artes pela UNESP, com orientação de Agnus Valente. Graduado em Artes Visuais pela mesma instituição com habilitações em bacharelado e licenciatura. Como pesquisador, dedica-se às reflexões acerca da relação entre espectador e obra de arte. Atua ainda como animador cultural no SESC-SP.

MESA 29 - O Artista e a Obra - 3

Kely Elias de Castro
A TRAJETÓRIA DO GRUPO SOBREVENTO: DO RIGOR DA TÉCNICA AO ABANDONO DA MANIPULAÇÃO

Natália Guimaraes
UM OLHAR ESTÉTICO, HISTÓRICO E ANTROPOLÓGICO PARA A CIA. ARTEHÚMUS DE TEATRO

Marcilio de Souza Vieira
1, 2, 3 PARA LUIS ARRIETA: ANÁLISE DO SOLO DE EDSON CLARO

Alexandre Rodrigues da Costa
DA OBLITERAÇÃO DO OLHAR AO SACRIFÍCIO DA IMAGEM: UMA ANÁLISE DO FILME BEGOTTEN, DE ELIAS MERHIGE

Viviane Comunale
A REDESCOBERTA DO ARTISTA ALFREDO OLIANI: UM BREVE RELATO DE SUA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

A TRAJETÓRIA DO GRUPO SOBREVENTO: DO RIGOR DA TÉCNICA AO ABANDONO DA MANIPULAÇÃO.

Kely Elias de Castro
IA/ Unesp – kelydecastro@gmail.com

RESUMO
A produção do grupo Sobrevento, que há 27 anos atua ininterruptamente no teatro de formas animadas brasileiro, tem avançado ao mesmo tempo em que se afasta cada vez mais dos conceitos tradicionais de animação e da utilização do boneco antropomorfo. Nas duas últimas obras do coletivo, *São Manuel Bueno Mártir* e *Sala de Estar*, o material é colocado em cena ainda com protagonismo, porém, prescinde da animação, ou seja, possivelmente abandona a ideia de formas animadas e parte para uma estética mais próxima dos teatros visual, de imagem e de objetos. A pesquisa da autora pretende analisar a produção artística do grupo Sobrevento nos últimos três anos à luz de sua trajetória histórica, com o objetivo de revelar os conceitos que dão suporte à estética teatral específica desta última fase da companhia. Neste artigo veremos algumas das abordagens da pesquisa e aspectos de sua fundamentação.

PALAVRAS-CHAVE
Teatro, teatro de objetos, teatro visual, teatro de imagem, teatro de formas animadas.

ABSTRACT
The production of Sobrevento group, what operates continuously for 27 years in the brasilian animated forms theatre, has advanced in the same time that moves away more and more of the tradicional concepts of animation and the use of the anthropomorfic puppet. In the two last works of this collective, São Manuel Bueno Mártir and Sala de Estar, the material is put in the scene yet with protagonism, but, precinds from the animation, in other words, possibly the group abandons the Idea of the animated forms and goes in direction of an aesthetic more near of the visual, image and object theatre. The research of the author intends analyse the artistic production of the Sobrevento group in the last three years in the light of it historical trajectory, aiming to reveal the concepts that support the specific theatrical aesthetic of the last phase of the company. In this article we will see some of the approaches of the research and aspects of its reasoning.

KEYWORDS
Theatre, object theatre, visual theatre, image theatre, animated forms theatre.

1. O grupo Sobrevento

A formação do grupo Sobrevento acontece nos anos oitenta, período de efervescência do teatro de formas animadas no Brasil. Uma década antes, o surgimento de diversos grupos teatrais havia sido fomentado por fatos determinantes, por exemplo, a profissionalização dos artistas que se dedicavam ao teatro de bonecos e a organização associativa destes com a fundação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), em 1973. Essas iniciativas

possibilitaram reflexões mais aprofundadas sobre questões específicas da linguagem no país, as quais se deram principalmente em festivais e na realização da *Revista Mamulengo*, editada pela referida associação.

Neste panorama e a exemplo dos grupos Giramundo (1970) e Ventoforte (1974), que já compunham a cena na época, o grupo Sobrevento surgiu em 1986. Na ocasião, Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Velhinho, então alunos na Uni-Rio (Universidade do Rio de Janeiro), formaram um coletivo sob a proposta de montagem de um texto de Samuel Beckett com o uso de bonecos, feito absolutamente original para a época. Nesta peça, o Sobrevento utilizava uma técnica inspirada no teatro tradicional japonês, o *Bunraku*, em que um boneco é manipulado por três pessoas. No ano seguinte, com este mesmo trabalho, intitulado *Ato Sem Palavras*, o grupo ganhou destaque no Festival de Friburgo, organizado pela ABTB. Rapidamente, o Sobrevento tornou-se uma referência e inspirou a formação de outros grupos como, por exemplo, a Cia. Truks em 1991, a qual, segundo Henrique Sitchin, aperfeiçoou-se na técnica do *Bunraku* depois de conhecê-la por meio do *Ato Sem Palavras*.[1]

Desde então, o Grupo Sobrevento não deu tréguas a sua produção. Ao todo, possui quatorze espetáculos em repertório, com os quais já se apresentou por todo o Brasil, e consolidaram uma carreira internacional, participando de festivais em mais de uma dezena de países, além de realizar constantemente intercâmbios com artistas e grupos estrangeiros.

Em contraponto a esta aparente estabilidade, o grupo possui uma característica estética fundamental e singular: em cada espetáculo opta por uma técnica distinta, nunca até então estudada pelo grupo. Curiosamente, enquanto muitos grupos aperfeiçoaram-se em uma determinada técnica, ou mesclavam diferentes técnicas em um espetáculo, o Sobrevento trouxe como princípio para suas obras o desafio da apreensão do novo a cada projeto. Assim, podemos conjeturar que há, no ideário deste grupo, uma valorização genuína do processo de criação, pois nele o espetáculo é condicionado à pesquisa prévia.

Muitas vezes, a proposta de trabalho imergiu os atores não apenas no desafio técnico, mas ainda na compreensão de culturas distantes, como é o caso

[1] Entrevista concedida a autora durante pesquisa de mestrado (CASTRO, 2007).

dos espetáculos *Orlando Furioso* e *Cadê Meu Herói?* Nestes, estudaram, respectivamente, uma tradição antiga de teatro de bonecos de determinada região da Itália e uma técnica chinesa de bonecos de luva. Vejamos o que Luiz André Cherubini, diretor da companhia, argumenta a respeito desta opção:

> Em nossas montagens, fazemos questão de fugir da fórmula, do que nos é cômodo e conhecido. Tentamos fazer das dificuldades o nosso pão. E impomo-nos todos os riscos que nos ocorrem, explorando nossos espaços, mirando novos públicos, desenvolvendo novas técnicas, trabalhando novas temáticas, experimentando novos materiais, fazendo com que cada espetáculo seja completamente diferente do anterior.[2]

O grupo possui diferentes vetores de atuação. Além do Teatro de Formas Animadas, o Sobrevento está presente nas discussões acerca do teatro de grupo paulistano e também do teatro para infância e juventude. Foi responsável por trazer para o Brasil a linguagem específica do teatro para bebês, até então inédita no país, quando realizou um intercâmbio com o grupo espanhol La Casa Incierta (2010). Desta experiência surgiram dois espetáculos para o repertório do grupo, *Bailarina* e *Meu Jardim*, pioneiros neste tipo de teatro no Brasil.

2. A partir de São Manuel Bueno Mártir

É possível conjeturar que as três últimas produções do grupo, *São Manuel Bueno Mártir* (2012), *Sala de Estar* (2013) e *Só* (2015) representam uma transição histórica em termos estéticos e conceituais na trajetória do Sobrevento e, em certo aspecto, no teatro brasileiro, considerando a representatividade da companhia. Os três espetáculos citados evidenciam uma nova fase em que a manipulação de bonecos é abandonada e o objeto ganha expressividade particular, que se distancia do conceito de animação, haja vista o destaque concedido a imagens, ao texto e à presença atoral. De certa forma, portanto, podemos dizer que o grupo abandona o rigor das técnicas da manipulação para explorar uma nova forma de se fazer teatro, tendo como resultado uma teatralidade específica, mais ligada aos conceitos estabelecidos pelos teatros visual, de imagem e de objetos, do que às ideias preconizadas tradicionalmente pelo teatro de formas animadas.

[2] Catálogo do grupo Sobrevento.

A pesquisa que está sendo desenvolvido pela autora no Instituto de Artes da Unesp, vislumbra uma análise estética mais aprofundada sobre as últimas obras da companhia, nas as quais podemos identificar características que confluem para teorias teatrais contemporâneas. *São Manuel Bueno Mártir, Sala de Estar* e *Só* são espetáculos que dialogam esteticamente com seu tempo e espaço, essencialmente contemporâneos. Trabalhamos sobre a hipótese de que estes espetáculos marcam o surgimento de uma nova fase na produção da companhia, em que se ganha teatralidade singular.

Em *São Manuel Bueno Mártir*, texto de 1930 escrito por Miguel de Unamuno, o grupo constrói uma narrativa de configuração circular, característica que aparece em todos os elementos da cena, como, por exemplo, no cenário, constituído apenas por uma grande mesa redonda de madeira. A plateia configura-se em volta e no alto do espaço cênico, na disposição de arena. Os atores vestem um figurino semelhante, que não se altera. Os bonecos são pequenas peças de madeira esculpidas, estáticas, sem nenhum tipo de articulação, movimentados pelos atores sobre a mesa, como em um jogo de xadrez. Apesar de haver três personagens fixas para cada um dos três atores em cena, as demais são interpretadas por sistema de revezamento. Na relação com o espectador, a atitude dos atores é sempre direta e com a clara intenção de se contar uma história. No entanto, apesar da presença do ator se destacar, por fim a atenção está voltada sempre aos peculiares objetos de madeira.

Certamente, retirados estes materiais, o espetáculo necessitaria de uma construção dramatúrgica absolutamente diversa. Por esta razão, atribui-se a esses objetos uma relevância singular, não encontrada, por exemplo, no chamado teatro de atores. Trata-se, pois, de teatro de objetos, categoria pertencente ao teatro de formas animadas, embora não haja manipulação. Contudo, estabelece-se uma relação nova com o objeto, ao menos no que diz respeito à trajetória do grupo.

Em *Sala de Estar*, o grupo excede esta nova abordagem. Além da ausência da animação, abandona-se completamente o boneco antropomorfo. São utilizados objetos puros, como os chamados *ready-mades* nas artes-plásticas. O espetáculo é formado por seis pequenos monólogos, e o público desloca-se pelo espaço para acompanhar as cenas, cuja disposição assemelha-se a uma instalação de artes-plásticas. As personagens contam sua história em tom de confissão para o público,

trazendo o espectador para dentro da cena por meio do estabelecimento de um vínculo de cumplicidade.

Tratam-se de histórias de vida dos próprios atores, assim sendo, o conceito de personagem modifica-se, aproximando-se daquele preconizado pela arte da *performance*. A dramaturgia não mais propõe um tempo ficcional, como ocorre em *São Manuel Bueno Mártir*, as ações acontecem como no tempo presente. As analogias possíveis entre este espetáculo e as ideias da *performance* são profusas. Vejamos algumas considerações de Renato Cohen sobre a linguagem que poderiam plausivelmente ser associadas ao espetáculo *Sala de Estar*:

> Na arte de *performance* a relação entre os diversos elementos cênicos (atores, objetos, iluminação, figurinos, etc.) vai ter uma valorização diferente que no teatro. Ao contrário deste, na *performance* não vai haver uma hierarquização tão grande dos elementos. A cena não é necessariamente do ator, e este passa a ser um elemento a mais do espetáculo. (COHEN, 1989, p. 65)
>
> [na performance] O espetáculo vai sendo criado a partir de quadros ou *Sketches* num processo que se assemelha ao construtivismo proposto por Meyerhold. (COHEN, 1989, p. 65)
>
> Na *performance* há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão (e para isso acontecer não é absolutamente necessário suprimir a separação palco-plateia e a participação do mesmo [...]). A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. (COHEN, 1989, p. 97)

Não se trata de atribuir ao espetáculo *Sala de Estar* o estatuto de *performance,* mas sim de reconhecer que essas similitudes nos levam cada vez mais ao centro das questões atuais do teatro, como o hibridismo, o intercâmbio com diferentes linguagens artísticas, a valorização do processo, o ator como criador, entre outras.

No início de 2015 o grupo iniciou um novo processo de criação, novamente balizado pelos conceitos do teatro de objetos. O espetáculo *Só,* que estreou recentemente, foi construído a partir da improvisação dos atores com objetos. O acompanhamento deste processo foi parte do trabalho de campo da pesquisa e os resultados estão em fase de análise no presente momento. No entanto, já é possível

afirmar que *Só* busca um mergulho mais aprofundado na relação homem/objeto, por, entre outros aspectos, excluir o texto verbal completamente. E ainda, contamina-se pelo teatro visual mais nitidamente do que em *Sala de Estar*. *Só* propõe uma reflexão sobre a fragilidade humana e a solidão nas grandes cidades, tendo como ponto de partida a obra de Kafka.

O teatro que busca o diálogo com a sociedade contemporânea, abordando suas contradições, avanços e retrocessos políticos, paradoxos ideológicos e diferentes configurações de relacionamento humano, é certamente o território do grupo Sobrevento, ao menos nas duas últimas produções. Podemos afirmar que *São Manuel Bueno Mártir, Sala de Estar* e *Só* se afastam dos expedientes balizadores do teatro dramático, propõem uma relação direta e próxima com o espectador e nivelam os recursos teatrais utilizados em termos de relevância cênica.

Sobretudo ao abdicar das técnicas de manipulação nas criações dos referidos espetáculos, o grupo Sobrevento parece buscar aproximar-se ainda mais das qualidades essencialmente humanas e das relações da sociedade contemporânea. A pesquisa conjetura que a opção estética respectiva ao afastamento da animação do objeto, sem retirar sua relevância cênica, confere ao teatro de formas animadas um choque de linguagem. Com efeito, este teatro, que ao longo dos tempos teve como característica fundamental a capacidade de dar vida ao inanimado em cena, ao designar a não animação como forma de expressão, sem abjurar de outros aspectos estéticos da linguagem, deve nos levar a outro campo reflexivo no que diz respeito à abordagem teórica.

A investigação da autora fundamenta-se na hipótese de que o resultado estético das últimas obras, nas quais o Sobrevento abdica dos recursos técnicos de animação, apenas foi possível pela trajetória anterior do grupo, marcada pela dedicação ao estudo minucioso de diferentes técnicas de manipulação. O abandono da técnica após a conquista da maestria é um fato recorrente na história da arte, em especial nas artes plásticas. Esse aspecto nos confirma com mais clareza a o território poroso no qual o estudo do Grupo Sobrevento se encontra e seu caráter essencialmente híbrido, os quais pretendemos revelar na pesquisa em andamento.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. **O Ator e Seus Duplos**. São Paulo: SENAC, 2004.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Sônia M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBA, Eugênio. **A terra de cinzas e diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BELTRAME, Valmor N. **Animar o inanimado**: a formação profissional no teatro de bonecos. Tese de Doutorado. ECA/USP, São Paulo, 2001.

_____. **Teatro de bonecos**: distintos olhares sobre teoria e prática. Florianópolis: UDESC, 2008.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BONFITO, Matteo. **O ator-compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. Cosac Naif. São Paulo, 2004.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da Técnica à Representação. Unicamp. Campinas, 2001.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza.São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CINTRA, Wagner. **No limiar do desconhecido** – Reflexões sobre o objeto do teatro de Tadeusz Kantor. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

COSTA, Felisberto. S. A Outra Face: **A máscara e a (Trans)formação do ator.** Trabalho de livre-docência. São Paulo, ECA/USP, 2006.

_____. **A poética do ser e não ser**: procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação**.** Tese de doutorado. ECA/USP, São Paulo, 2001.

CRAIG, E.G. **A Arte do Teatro**. Lisboa: Arcádia, s.d.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador.** São Paulo: Hucitec, 2003.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 2004.

GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó**. Teatro das vanguardas históricas. São Paulo: Hucitec, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GILLES, Annie. **Imagens de la marionnette**. Nancy: Presses Universitaires,1993.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

HEGEL, G. W. F. **O belo artístico ou o ideal**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

KLEIST, H. Von. **O Teatro de marionetes**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.

KUSANO, Darci. **O Teatro de Bunraku e Kabuki**: uma visada barroca. S. Paulo: Perspectiva,1993.

KOURILSKI, Françoise. **Le Bread and Puppet Theatre.** Lausanne: L'Age d'Homme, 1971.

LECOQ, Jacques. **Le théâtre de geste**. Paris: Bordat, 1987.

_____. **O corpo poético.** São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós Dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MESCHKE, Michaell. **Una estética para el Teatro de Títeres**. Bilbao: Concha de la Casa, s.d.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva: 2005.

_____. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva: 2010.

RYNGAERT, P. **Ler o teatro contemporâneo**. S. Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Gláucio M. **Reflexões sobre o processo de aprendizado para o ator através de formas animadas**. Tese de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SITCHIN, Henrique. **A possibilidade do novo no teatro de animação**. São Paulo: edição do autor, 2009.

STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-modernismo**. São Paulo: Nobel,1991.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Kely Elias de Castro

Doutoranda em artes cênicas na Unesp, onde estuda a trajetória do grupo Sobrevento sob orientação do Prof. Dr. Wagner Araújo Cintra. É mestra em artes cênicas pela Usp. Seu estudo de mestrado teve como foco o trabalho atoral no teatro de animação contemporâneo, sob orientação do Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa. É graduada em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas pela Unesp.

UM OLHAR ESTÉTICO, HISTÓRICO E SOCIOLÓGICO PARA A CIA. ARTEHÚMUS DE TEATRO

Natália Guimarães
IA/UNESP – natalia_guimaraes@hotmail.com

RESUMO
Este artigo propõe uma análise das práticas teatrais da Cia. Artehúmus de Teatro, grupo paulista fundado em 1987. Nas pegadas do teatro contemporâneo, esta companhia teatral mobiliza múltiplos elementos estéticos ao longo de uma experiência artística que dá a mesma importância a todas as etapas do processo criativo. Diante de tamanha pluralidade, o presente trabalho mobiliza um instrumento metodológico também plural – a "crítica genética" – que se notabiliza por desvelar a gênese criativa da obra artística ao invés de se prender ao espetáculo finalizado. Contudo, como a "crítica genética" ainda se prende a um referencial exclusivamente estético e, considerando que nenhuma obra vaga num vácuo social, esta pesquisa também propõe a "sociologização" do processo criativo, isto é, propõe desvelar as escolhas estéticas que engendram a obra, conectando-as às raízes sociais dos artistas e do grupo.

PALAVRAS-CHAVE
Processo de criação. Crítica genética. Teatro de grupo.

ABSTRACT
This article suggests an analysis of the theatrical practices of Cia. Artehúmus de Teatro, a theatre company founded in São Paulo in 1987. Following the paths of contemporary theatre, this company has applied several aesthetic elements throughout its history based on giving equal importance to each stage of the creative process. In order to address such a wide variety, the present research employs an equally plural methodological instrument – the 'genetic criticism' – known to be effective in unveiling the creative genesis of a work of art, instead of simply evaluating the final performance. Nevertheless, once the 'genetic criticism' grantedly focus on a merely aesthetic referential and considering that no work of art operates in a social vaccum, this research also proposes a deeper look over the social roots of the artists and their work, in order to understand their aesthetic choices.

KEYWORDS
Creative process. Genetic criticism. Devised theatre.

1. Pequena contribuição a uma reconstrução do teatro brasileiro

A história do teatro brasileiro se montou a partir de inúmeras pesquisas construídas especialmente sob a ótica estética dos grupos teatrais paulistanos. Todavia, tal narrativa normalmente se funda em um fato indiscutido e arbitrário, isto é, pressupõe que o teatro praticado na cidade de São Paulo por grupos, críticos e intelectuais *modernos* (isto é, a partir da década de 1940) foi a primeira forma estética digna de ser classificada como arte teatral. Entretanto, o teatro brasileiro foi muito mais amplo do que aquele praticado pela elite artística paulistana. Assim,

apesar de a Pauliceia ser considerada, ao menos depois da década de 40, o principal eixo do teatro brasileiro, esta história é multifacetada e, portanto, pode ser contada desde outros ângulos, matizando, assim, a retórica dos grupos paulistanos que se tornaram dominantes no universo teatral[1].

O *teatro moderno paulistano* se afirmou em uma disputa contra o teatro popular vigente nas primeiras décadas do século XX, principalmente o *teatro de empresários* nascido no Rio de Janeiro. Construído por artistas como Itália Fausta, Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina de Moraes etc., o teatro de empresários era centrado em figuras que cintilavam como astros e estrelas populares que vendiam suas obras como verdadeiros empreendimentos cênicos. Presos à lógica da indústria de entretenimento, estes artistas representavam num ritmo frenético, seguiam tipos predefinidos, subcontratavam atores, trabalhavam dezenas de horas por semana com vistas a apresentar diversos espetáculos que pudessem agradar ao seu público, cuja preferência pautava suas obras sem, contudo, apagar o "gênio" artístico de seus ícones (como é de conhecimento comezinho, apesar de depender do "ponto", Procópio Ferreira foi um exímio improvisador). De sua parte, o teatro moderno paulistano pretendia encenar priorizando sua independência estética ante o público, possibilitada graças à condição econômica e social de seus arautos; em suma, foi um teatro intelectualizado e de elite feito para uma plateia também elitizada.

O embate entre estas duas formas de teatro se montou lentamente nas três primeiras décadas do século XX, todavia seu clímax se deu na década de 1940 em que as parcelas da elite intelectual envolvidas com teatro intensificaram seus ataques mordazes ao teatro de empresários que lhes precedeu. Entrincheirados em posições sociais prestigiosas, os modernos podiam dar-se ao luxo de "fazer arte pela arte", podendo preocupar-se antes com questões puramente estéticas do que em ganhar a vida. Aliás, parte dos historiadores clássicos do teatro – Décio de Almeida Prado e Gustavo Dória[2] – estiveram implicados nesta disputa do lado dos modernos, de maneira que um aspecto de suas obras pouco destacado é que elas operaram como detrações oficiais de um tipo de teatro de matiz popular, construindo, assim, uma retórica legitimadora do teatro moderno paulistano. Em

[1] A partir da década de 1940 os grupos paulistanos progressivamente se tornaram dominantes no
[2] Outro clássico da historiográfica teatral avessa ao teatro de empresários foi Sábato Magaldi.

suma, poucos são os estudiosos que se debruçaram sobre os coletivos de teatro que transitaram com a linguagem popular ou que não fizeram parte do *mainstream* do teatro paulistano, ou seja, coletivos que ocuparam posições periféricas no fechado universo teatral. Aliás, o fato de algumas experiências artísticas serem suprimidas da historiografia do teatro enquanto outras são permanentemente (re)lembradas por pesquisadores, artistas e críticos teatrais denota o quão arbitrária é a definição do que é o teatro para a historiografia tradicional: enquanto algumas produções artísticas são vistas como "verdadeira obra de arte", outras são colocadas parcial ou completamente à margem do universo do teatro[3]. De qualquer maneira, outros pesquisadores tem se voltado para a elaboração de narrativas que não se reduzam ao discurso oficial da historiografia do teatro, enfatizando, assim, o teatro popular seja no formato de teatro de empresários ou nas múltiplas formas marginalizadas pela chancela do teatro moderno[4].

Como se vê, é possível construir narrativas historiográficas sobre o teatro de outros ângulos além daquele encetado inicialmente pelos modernos. Assim, esta pesquisa se inscreve na perspectiva de construir parte da memória do teatro brasileiro fora das peias da tradicional história do teatro, relativizando a força peremptória com que se afirmou o teatro moderno e seus herdeiros. O teatro moderno paulistano venceu a disputa que travou contra o que seus defensores chamaram de "velho teatro" e, ao construírem sua própria história como se fosse sinônimo do "verdadeiro teatro", acabaram por marginalizar outras formas que, entretanto, não apenas são relevantes como demonstram, de um ponto de vista *outsider*[5] muito acerca da construção histórica e da dinâmica interna do universo teatral paulistano.

Seguindo o espírito das pesquisas que vêm dando conta da multiplicidade das formas teatrais preteridas pelos modernos e seus herdeiros, por meio deste

[3] Isto não significa que as experiências modernas não tenham sido relevantes, ao contrário: foram matrizes estéticas e ideológicas muito importantes para a história do teatro brasileiro. O que se quer aqui é atentar para o fato de que nenhuma obra tem um valor universal a ponto de sua qualidade ser indiscutível. Portanto, se determinadas obras/companhias de teatro recebem atenção abundante enquanto outras são deixadas à sombra, isto não deve ser atribuído à sua "qualidade intrínseca" e sim à uma tentativa de legitimação e manutenção de uma determinada linguagem/discurso.

[4] A partir da década de 1980, alguns trabalhos contribuíram para o alargamento da noção de teatro para além das fronteiras estabelecidas pelo teatro moderno. Neste sentido, ressalto os trabalhos de Neyde Veneziano acerca do Teatro de Revista (2012), de Tânia Brandão sobre os atores empresários (2012), de Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota (2012).

[5] As noções de estabelecidos e *outsiders* foram construídas mais explicitamente por Norbert Elias (2000).

trabalho pretendi fazer algo semelhante, isto é, tentei recuperar uma experiência teatral em uma região que ainda é bastante inexplorada, o teatro no ABC paulista. Para tanto, escolhi um coletivo teatral com vasta produção, nunca antes estudado e que ocupa uma posição periférica no universo teatral paulistano, a Cia. Artehúmus de Teatro. Assim, neste trabalho foram analisadas as práticas teatrais e a constelação dos elementos estéticos e sociais desta Companhia na perspectiva de que este seja um objeto privilegiado para a realização de uma investigação que intenta, enfim, contribuir para a reinterpretação da história do teatro brasileiro.

2. Cia. Artehúmus de Teatro

A Cia. Artehúmus de Teatro foi fundada em São Bernardo com Campo (ABC paulista), em 1987. Muitas foram as formações da Companhia que, atualmente, conta com a presença de Evill Rebouças, Solange Moreno, Daniel Ortega, Edu Silva, Cristiano Sales e Natália Guimarães[6]. O grupo tem longa e ininterrupta trajetória teatral e, apesar da forte interlocução com a academia, nunca foi alvo de uma investigação circunstanciada[7]. Nascida no ABC, a Artehúmus tem sofrido limitações e perspectivas semelhantes àquelas experimentadas pelos grupos teatrais da região, normalmente *outsiders* no universo teatral paulistano e, portanto, ignorados pela reflexão acadêmica em Artes. Assim, a definição do objeto de investigação desta pesquisa se deu por um viés a contrapelo daquilo que normalmente se faz nas pesquisas cênicas, isto é, escolhi um grupo nunca estudado e periférico com vistas a olhar para o universo teatral a partir de uma posição não central e, assim, oferecer contribuições às discussões sobre o teatro brasileiro[8].

Além das inquietações apresentadas acima, o histórico da Cia. Artehúmus de Teatro a transformou num objeto de investigação ainda mais instigante. Em sua longeva trajetória, a Companhia percorreu inúmeros caminhos: foi um grupo amador;

[6] Ao mesmo tempo em que pesquiso a Cia. Artehúmus de Teatro, participo do grupo como atriz. É inevitável que daí resulte certo enviesamento que, entretanto, é alvo de permanente autocrítica. De qualquer maneira, minha condição de participante recém integrada à Companhia (desde agosto de 2013) contribui para o necessário distanciamento crítico.

[7] A única reflexão acadêmica sobre a Artehúmus foi realizada por Evil Rebouças (2009) em um trecho de seu livro que, contudo, é especialmente uma investigação sobre espaços cênicos não convencionais.

[8] Neste sentido, a tese de Alexandre Luís Mate (2008) é referência para esta pesquisa na medida em que traz uma reflexão acerca de dois coletivos colocados à margem nos anos de 1980: Teatro União e Olho Vivo e Engenho Teatral.

fez peças infantis em escolas para garantir a sobrevivência dos integrantes; fez teatro ora sem qualquer patrocínio público ou privado, ora com auxílio financeiro público[9]. Em suma, em seus mais de 20 anos de história, a Companhia nem sempre trilhou as mesmas estradas, ao contrário: ao longo do tempo sua linguagem cênica se modificou ao sabor das desventuras vividas pelo coletivo e conforme os desejos, ambições e discursos (cambiantes) do grupo acerca de suas próprias criações. De fato, nenhuma história é construída num golpe só e percorrida de forma linear. As ilusões que por vezes animam o trabalho de biógrafos inocentes[10] podem inadvertidamente também tornar obtusas as análises de trajetória de coletivos teatrais. Isto é, nenhum grupo teatral, inclusive a Artehúmus e sua obra, é o resultado de uma trajetória harmônica planejada desde uma intencionalidade fundadora. Ao contrário, sempre há múltiplas possibilidades e limites que conformam a historicidade dos grupos e que, aos poucos, se conjugam e lhe conferem seu formato social e estético. Assim, nem sempre a intenção primária da Artehúmus foi lutar por uma posição de prestígio no fechado universo teatral paulistano, ao contrário, pode-se dizer que inicialmente o grupo pretendia muito mais deslocar-se de sua condição amadora e aproximar-se daquilo que os paulistanos definiam como arte teatral; apenas posteriormente e aos poucos é que a ambição de conquistar uma posição no universo teatral na cidade de São Paulo brotou da contínua interlocução entre a Companhia e outros agentes do universo cênico. De todo modo, em suas muitas andanças desde a periferia do universo teatral paulistano, a Artehúmus acabou por se encontrar a meio termo entre a exclusão da cena teatral pauliceia e o pleno gozo das posições mais prestigiosas e estabelecidas, ocupando, assim, uma posição um tanto *outsider*.

Neste sentido, a hipótese que guiou esta pesquisa foi justamente a de que o grupo, por conta de sua posição marginal, durante a toda a sua trajetória buscou (e ainda busca!) estabelecer alianças com grupos, instituições, pesquisadores e críticos estabelecidos. Várias parcerias e alianças foram conquistadas, o que garantiu a entrada do grupo no universo teatral. Assim, partindo de uma posição periférica em relação ao fechado universo do teatro paulistano sem, contudo, perder os laços

[9] Os quatro últimos processos de criação da Artehúmus foram contemplados por auxílios públicos de teatro: o primeiro pelo Programa VAI e os outros três pelo Fomento ao Teatro do Estado de São Paulo.
[10] A ilusão biográfica (BOURDIEU, 1998).

umbilicais que sempre manteve com o ABC, a Artehúmus está embebida em certa dubiedade social e estética que fez com que concatenasse práticas aparentemente contraditórias em seus trabalhos artísticos[11].

Além disso, a Cia. Artehúmus de Teatro tornou-se um objeto instigante para esta investigação porquanto sua pesquisa cênica se imbrica em alguns aspectos característicos do teatro dito contemporâneo[12], de modo que a atividade artística do coletivo permite refletir sobre aspectos gerais do teatro atual de um ângulo inusitado, isto é, permite uma visada relativamente descolada das posições dominantes no universo teatral paulistano. Num tom um tanto antropológico, a ideia foi lançar um olhar denso para dimensões periféricas do teatro paulistano contemporâneo tentando perceber algumas de suas nuances que são, entretanto, centrais.

Portanto, numa abordagem ao mesmo tempo estética, histórica e sociológica, tentei demonstrar como a Artehúmus só assumiu de fato as características do teatro atual em seus últimos trabalhos. Se no período em que a Companhia foi fundada já havia grupos trabalhando com a chamada estética contemporânea, no coletivo do ABC isso demorou a acontecer. Assim, enquanto em meados da década de 1980 alguns grupos paulistanos em posições mais ou menos prestigiosas já apresentavam espetáculos com uma linguagem e discurso especificamente contemporâneos[13], a Artehúmus ainda engatinhava em sua jornada

[11] A título de exemplo, vale ressaltar o fato já citado de que ao mesmo tempo em que a Cia. Artehúmus faz teatro de pesquisa, há pouco encenava espetáculos infantis e os vendia para escolas.

[12] Lehmann afirma que a partir dos anos de 1970, e ainda com mais força nos anos 80, ocorre uma ruptura no modo de pensar e fazer teatro. Segundo o autor, as inovações do teatro contemporâneo podem ser explicitadas pelo conceito de “pós-dramático”. O tom estético desse “novo teatro” seria definido pelas seguintes características: desaparecimento dos princípios de narração, figuração e fábula; aproximação com outras linguagens artísticas (principalmente, as artes plásticas); proposição de novas possibilidades de representação para o ser humano; contraponto ao processo de totalização da indústria cultural; abandono da intenção mimética; ausência de psicologização das personagens; aparecimento de “superfícies lingüísticas” contrapostas ao invés de diálogos; presença autêntica dos atores, que não aparecem como meros portadores de uma intenção exterior a eles (ou seja, não são mais meros intérpretes dos textos, mas, ao contrário, são criadores); valorização do processo ao invés do espetáculo como obra finalizada; descentralização do texto; linha tênue entre realidade e fantasia; ausência de hierarquização dos elementos estéticos; etc. Não entrarei na discussão acerca da acuidade do tratamento dado por Lehmann às especificidades do teatro contemporâneo. De todo modo – e isto é o que importa – é necessário reconhecer que existem inovações no teatro atual e que Lehmann lhe explicita as características gerais. Além disso, Lehmann é um dos teóricos utilizados como referência da Cia. Artehúmus de Teatro. (LEHMANN, 2007).

[13] Isso não quer dizer que todos os grupos que assumiram uma postura estética contemporânea ocupavam uma posição central. Na década de 1980 alguns grupos do ABC, por exemplo, tinham um trabalho que transitavam com expedientes do teatro experimental (Grupo Golfo a Postos, Grupo Teor e Movimento, Grupo Pós-tumo e Diluto etc). Apesar disso, esses grupos estavam à margem e sequer foram considerados pela crítica ou pesquisadores de teatro. Portanto, a estética não é o único fator a

e, por isso, ainda estava à margem do universo teatral (a Artehúmus nasceu em 1987 como um *grupo amador*). Na medida em que o grupo foi adquirindo as credenciais necessárias à ocupação de uma posição no universo teatral paulistano, seu discurso e sua linguagem, ainda que imbricados com características do teatro popular, foram progressivamente ganhando cores, tons e expedientes do teatro dito contemporâneo. Em sua forma híbrida entre o popular e o contemporâneo, este grupo teatral carrega consigo as seguintes características: processo colaborativo; dramaturgia construída ao longo do processo de criação; pesquisa de campo; espetáculos cênicos realizados em espaços não convencionais; ensaios e oficinas abertas ao público; etc. Assim, ao mesmo tempo em que olhar para a produção da Artehúmus permitiu refletir sobre o teatro atual, as questões concernentes ao teatro contemporâneo possibilitaram uma melhor compreensão da trajetória da Cia. Artehúmus.

As características singulares da Companhia Artehúmus de Teatro tornaram-na um objeto privilegiado para verificar como uma obra de arte é a cristalização de experiências estéticas e sociais que desembocam num processo criativo específico, tudo isso observado e reconstruído intelectualmente a partir da trajetória dos artistas e do grupo, desde a época em que estavam excluídos do fechado universo teatral paulistano até a posição relativamente *outsider* que atualmente ocupam (a Companhia cada vez mais vem fortalecendo os vínculos e construindo experiências estéticas que a aproximam das posições mais prestigiosas).

Portanto, o alvo desta investigação foi não só a as dimensões sociais e àquelas mais propriamente estéticas da linguagem da Companhia, como também as várias etapas do último processo de criação do grupo senão porque todo o torvelinho estético e social que dá sentido à Artehúmus deve ser compreendido especialmente na embocadura de seu mais recente projeto que desaguou em seu último espetáculo: *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário*.

3. A Crítica Genética e a Sociologia da Arte

ser levado em conta para um grupo ocupar ou não uma posição considerada relevante nos parâmetros arbitrários.

A trajetória da Artehúmus se inscreve num universo artístico multidimensional, desta maneira, ante uma moldura (construída social e historicamente) tão plural como esta, seria impossível compreender a linguagem, a criação e a trajetória de seus integrantes e do próprio coletivo por meio dos "protocolos científicos tradicionais" normalmente utilizados nas pesquisas teatrais.

Por "protocolos tradicionais" compreendo as análises que partem de um conceito estético preestabelecido que acaba servindo não apenas como parâmetro dogmático de investigação como, também, critério acrítico de definição do que é a "boa arte". Nesse aspecto, o enquadramento estético funciona de maneira dogmática, restringindo o olhar analítico ao invés de oferecer a ele ferramentas para abarcar a complexidade do objeto. Ademais, os expedientes teatrais utilizados pela Artehúmus são múltiplos e quase nunca pautados por uma linguagem pura, de maneira que partir de um conceito estético singular preestabelecido não parece ser o melhor meio para dar conta da diversidade estética e ideológica que orienta sua produção estética/simbólica. Normalmente as pesquisas teatrais quase não realizam investigações empíricas de fôlego sobre a atividade artística dos grupos, reduzindo a análise à observação do espetáculo final, concedendo, portanto, pouca atenção aos processos de criação[14]. Todavia, é verdade que desde a década de 1980, com a crescente (e controversa) entrada dos coletivos teatrais na órbita das universidades públicas, alguns grupos têm realizado autorreflexões com algum estofo empírico que, de qualquer modo, são escassas porquanto se limitem às Companhias mais estabelecidas, que conquistam tanto mais prestígio quanto mais instrumentalizam as instituições universitárias como meios de produzir e divulgar seu trabalho artístico. Polêmicas à parte, o fato é que poucas pesquisas dão primazia ao processo criativo das Companhias e menos ainda ao universo social e histórico no qual eles foram engendrados.

Nas trilhas do teatro contemporâneo, a produção cênica da Artehúmus atribui crescente importância aos processos de construção das obras de arte. Isto é, a pluralidade de elementos estéticos que conformam seu espetáculo se combina com uma pluralidade de "momentos criativos"[15], de maneira que, atualmente, seu

[14] Os textos de Patrice Pavis (2010) e Anne Ubersfeld (2012), muito utilizados nas pesquisas em teatro, são exemplos dessa herança em que o espetáculo final é visto ao mesmo tempo como o fim e o ápice do processo artístico.
[15] Treinamentos; ensaios abertos; oficinas; trabalho de campo; etc.

espetáculo teatral perde a exclusividade enquanto “o momento máximo” de sua atividade simbólica, tornando-se, assim, apenas mais um ponto – dentre outros – de condensação da experiência criativa. Assim, como adotar instrumentos metodológicos que normalmente se concentram no espetáculo final e, por isso, não apreendem adequadamente as dimensões de um teatro que se distingue exatamente pela igual importância que concede às várias etapas do processo criativo?

Em busca de uma síntese das múltiplas particularidades da Artehúmus, este trabalho propõe uma gênese do processo criativo que recupere os inúmeros fios tecidos na obra de arte da Companhia ao longo de seu processo de criação. Entretanto, deve-se destacar que apesar da aparente autonomia estética das obras teatrais contemporâneas em relação ao universo social em que nascem, é imprescindível considerar que elas não são um fenômeno puramente estético que vaga como um espectro num vácuo social. Assim, se o experimento cênico final é um ponto de condensação da experiência criativa (que deve ser investigado *de perto* e *de dentro*), esta, por sua vez, é a condensação das múltiplas experiências sociais dos artistas, instituições e demais agentes envolvidos no processo criativo. Portanto, é necessário compreender a obra teatral como um fenômeno embebido num universo social e historicamente específico e, deste modo, identificar como a experiência social dos artistas se traduz em linguagens estéticas mais ou menos autônomas. Em suma, para traçar a gênese (estética e social) da obra artística, suponho necessária uma reorientação das referências metodológicas, buscando uma combinação da “crítica genética” com a “sociologia da arte”.

Conforme foi dito, a observação dos espetáculos de um dado grupo seria suficiente para uma reflexão crítica. No entanto, a mera observação do espetáculo faz com que a análise toque apenas superficialmente nas motivações que definem as escolhas estéticas dos artistas, descartando, assim, todo o universo de experiência que engendra a obra.

Há poucos trabalhos publicados que investigam “a quente” os processos criativos das companhias, isto é, que observam o processo criativo de um determinado espetáculo de maneira a reconstruir o caminho trilhado pelos artistas e a desvelar os meandros da inventividade artística. De fato, poucas são as pesquisas

em teatro que se debruçam sobre a *gênese* das obras teatrais[16].

Ademais, as múltiplas características das obras teatrais contemporâneas exigem daquele(a) que queira compreendê-las cientificamente a busca de toda a constelação estética que envolve a encenação com vistas contornar a efemeridade característica do espetáculo teatral. Segundo Antônio Araújo:

> Se o teatro é a arte do provisório, daquilo que se esvai a cada noite, sem a possibilidade de recuperação idêntica e exata à da noite anterior, não seria o processo de ensaio, espaço por excelência da precariedade, um espelho mais fiel da arte teatral? O próprio espetáculo é sempre um devir, uma experiência que, à revelia de nós mesmos, nunca se completa inteiramente. E, por mais exigentes que sejamos, será sempre inacabado. O desejo do ponto final parece não passar de uma utopia – duramente buscada, mas nunca atingida – já que ele vai contra a própria natureza do teatro. (ARAÚJO, 2011: p. 2).[17]

A "crítica genética" foi explicitamente desenvolvida por Cecília Almeida Salles quando indicou os recursos metodológicos para a compreensão do estudo dos processos de criação artística (SALLES, 2000)[18]. Em suma, a "crítica genética" visa uma investigação a partir da construção da obra de arte e não meramente por meio da observação do produto final realizado pelo artista. O crítico genético acompanha as várias etapas do processo de criação e, na medida em que realiza a sua pesquisa, revela aos poucos as conexões que dão sentido à obra de arte. Isto é, a "crítica genética" *inicia* o processo de afastamento da obra de arte da esfera do inefável e *começa* sua circunscrição no âmbito de uma atividade humana terrena. Conforme Salles:

> O efeito que a obra causa em seu receptor tem o poder de apagar-se ou, ao menos, não deixar todo esse processo aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta, ou seja, de que a obra não tem memória. Ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender estes percursos, independentemente da abordagem escolhida, estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável, no qual está, muitas vezes, localizada**.** (SALLES, 2000: p.23).

Como disse acima, normalmente a pesquisa em teatro se pauta em alguns

[16] Alguns coletivos e grupos de teatro – especialmente àqueles de alguma forma vinculados às universidades – publicam livros ou revistas acerca de seus próprios processos criativos. No entanto, são raros os trabalhos propriamente acadêmicos que de fato refletem acerca da gênese criativa.

[17] Antônio Araújo utilizou os instrumentos da "crítica genética" para estudar o processo de criação de "O Paraíso Perdido", do Teatro da Vertigem (ARAÚJO, 2011).

[18] Cecília Almeida Salles é a referência brasileira no tema, tendo publicado, além da obra já citada, alguns livros sobre o assunto: *Gesto Inacabado: Processo de criação artística* (2011), *Crítica Genética: Uma (nova) introdução* (2000) e *Redes da Criação: Construção da obra de arte* (2008).

protocolos científicos tradicionais que em geral buscam verificar se os elementos estéticos estão ou não articulados harmonicamente no resultado artístico final bem como se os conceitos da dramaturgia ou da encenação foram adequadamente materializados. A "crítica genética", por sua vez, oferece alternativas complementares à crítica estética tradicional, sem, contudo, negar a importância da obra finalizada. O que se quer não é romper com a reflexão sobre o espetáculo teatral, mas, ao contrário, observá-lo como parte constituinte do processo criativo tão relevante quanto às outras etapas da criação.

Assim, acompanhar todo o processo criativo da Cia. Artehúmus de Teatro torna-se primordial para compreender as etapas criativas e desvendar os métodos de trabalho que deságuam na obra de arte. Neste quadro problemático, só é possível compreender a Artehúmus por meio de um olhar denso sobre o viés da criação. Afinal, se o espetáculo é fugaz, não seria suficiente analisar apenas a obra finalizada para dar conta de apreender aspectos tão complexos e multifacetados como os expostos.

Foi possível realizar uma pesquisa genética e, portanto, "a quente", sobre a Cia. Artehúmus, pois integro o grupo enquanto atriz, de maneira que pude acompanhar todo o processo criativo da companhia, denominado *Teatro de condomínio: cartografia pública e privada*[19], iniciado em 2013. Neste processo, a Artehúmus passou por diversas etapas criativas: foi realizado um trabalho de campo com moradores de diversos condomínios; houve processo colaborativo[20] em que se procurou construir a dramaturgia ao longo do trabalho; houve um esforço em realizar uma autorreflexão teórica[21]; foram realizadas duas oficinas de treinamento para atores e atrizes abertas ao público[22]; houve constante interlocução com grupos

[19] O objetivo deste projeto foi investigar, por meio de entrevistas e questionários, as relações comportamentais e políticas de cidadãos que habitam complexos residenciais – CDHU's, abrigos municipais e moradores de condomínio de luxo – para, posteriormente, experimentar e formalizar tanto a criação/escrita de um texto cênico quanto um espetáculo teatral.

[20] Antônio Araújo, em suas reflexões sobre o modo de criação do Grupo Vertigem – por ele dirigido –, indicou recursos teóricos para a compreensão do significado de "processo colaborativo". Segundo o autor, o "processo colaborativo" é uma metodologia de criação em que os artistas-pesquisadores, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo e trabalham sem hierarquias – ou com o que ele chama de hierarquias móveis –, ou seja: mesmo que os integrantes mantenham suas funções dentro de um processo criativo (direção, dramaturgia, atuação, iluminação, etc.), a autoria da obra é compartilhada. (ARAÚJO, 2006).

[21] A Artehúmus tornou públicas suas autorreflexões por meio da revista *Ateliê Compartilhado* (2014).

[22] Em 2013 a Artehúmus ofereceu duas oficinas: *Dramaturgias da recepção*, orientada por Letícia Andrade, e *Viewpoints e Suzuki,* orientada por Roberta Nazaré.

teatrais de São Paulo[23]; foram realizados onze ensaios abertos ao público na Casa Amarela etc. Assim, levando em conta que o universo de criação vai muito além do espetáculo finalizado, esta pesquisa procurou dar a mesma importância a todas as etapas do processo de criação do último projeto da Cia Artehúmus de Teatro.

A "crítica genética" é capaz de contornar os limites dos tradicionais protocolos científicos da pesquisa teatral. Entretanto, se este tipo de esforço é capaz de capturar as especificidades estéticas da linguagem artística, ainda assim é necessário considerar todo o meio social que dá sentido não apenas à gênese criativa da Cia. Artehúmus de Teatro, como também dá sentido ao próprio esforço científico da "crítica genética"![24] Em suma, foi necessário reconhecer e analisar todo o universo de experiência que embebe a obra artística: se o experimento cênico final é um ponto de condensação da experiência criativa, esta, por sua vez, é a condensação das múltiplas experiências sociais dos artistas envolvidos no processo criativo. Assim, foi necessário "sociologizar" a produção simbólica da Artehúmus com vistas a desvelar as presilhas que ancoram suas escolhas estéticas específicas no mundo social, analisando tanto a trajetória dos artistas individualmente considerados quanto à da companhia teatral.

"Sociologizar" a trajetória dos artistas da Artehúmus significou observar o caráter e o estilo da sua produção artística e a posição específica que ocupam no mundo social. Há entre os pesquisadores uma tendência de separar o artista do ser humano, assim, é comum nos depararmos com análises que não criam conexões entre o homem e o criador, conferindo à arte um tratamento autônomo como se pudesse existir independentemente da vida social[25]. A presente pesquisa propõe

[23] Em meados do processo de criação, a Cia. Artehúmus teve forte participação na Ocupação da Casa Amarela, no centro de São Paulo, o que fortaleceu sua interlocução com os grupos paulistanos participantes.

[24] Isto é, a "crítica genética" não deve ser compreendida como uma atividade científica dotada de plena neutralidade, ao contrário, o exercício crítico a que me proponho enquanto pesquisadora também é refratado pelo meio social que dá sentido à minha própria experiência social, seja como observadora ou enquanto artista associada à Artehúmus.

[25] Norbert Elias vai direto ao ponto quando diz que: *A ideia de que o "gênio artístico" pode se manifestar em um vácuo social, sem levar em conta a vida do "gênio" enquanto ser humano na convivência com os outros, pode parecer convincente se a discussão permanecer num plano muito genérico. Mas, se examinarmos casos exemplares, considerando todos os detalhes relevantes, a noção de um artista se desenvolvendo autonomamente no interior de um ser humano perde muito de sua plausibilidade* (1994: p. 125-126). Norbert Elias é referência importante para o tipo de sociologia da arte que aqui se propõe. O sociólogo alemão procurou refletir sobre a produção artística de Wolfgang Amadeus Mozart a partir da trajetória social do músico, demonstrando as conexões entre suas composições musicais e variados aspectos estruturais da sociedade em que ele viveu. Elias plasmou a atividade musical de Mozart nos elementos econômicos, políticos, culturais e artísticos da

uma investigação específica sobre a Cia. Artehúmus buscando pontuar como a relação entre os artistas do grupo e a sua produção artística é a tradução, em linguagem estética, de *quem eles são*, isto é, de suas origens sociais, de sua formação artística, dos dilemas sociais que têm de enfrentar, bem como de seus desejos e móveis sentimentais. Em suma, a Artehúmus não pode – como, aliás, nenhum grupo teatral – ser percebida enquanto realização de um gênio artístico iluminado, sendo, ao contrário, uma obra coletiva que é, na verdade, a condensação de um amplo universo de experiência histórica. Assim, a análise da produção coletiva da Cia. Artehúmus de Teatro foi além dos aspectos estéticos que fazem parte do repertório artístico do grupo, bem como da trajetória individual de seus componentes. Isso significa que a história da companhia foi analisada desde a sua fundação até o momento atual, com vistas a elucidar as transformações ao longo da existência do grupo teatral, bem como as relações da produção da Artehúmus com variados elementos sociais que compõem sua obra, tais como: as mudanças estéticas geradas pelos patrocínios públicos; a formação acadêmica dos artistas; a diversa contribuição dos gêneros na criação artística, bem como a importância da posição social de classe dos artistas na criação da obra, etc.

Para compreender a trajetória percorrida pela Companhia foi necessário identificar as relações que o grupo manteve – e que ainda mantém – com diferentes artistas e instituições ao longo dos anos. Assim, não bastava apontar as origens sociais dos artistas e da própria Companhia, era necessário analisar como suas trajetórias individuais e coletivas percorreram o espaço social mais amplo e o universo teatral em específico. Isto é, na medida em que grupos, agentes, instituições e críticos ocupam *posições específicas* no universo teatral (posições mais ou menos simbolicamente empoderadas), foi imprescindível analisar como estas diferentes posições se estruturaram de maneira a constituir o universo relativamente autônomo do teatro. Só ao cabo desta historicização é que se tornou

sociedade de corte do século XVIII, costurando tudo isso aos motivos sentimentais (especialmente àqueles associados à relação do músico com seu pai) que moveram o artista. A obra de Elias torna-se, nessa medida, exemplar, uma vez que analisa um caso específico deixando de lado uma abordagem generalista e excessivamente teórica. Outras abordagens teóricas serviram como referências para esta pesquisa, isto é, me refiro às obras de Pierre Bourdieu, Raymond Williams, Carlo Ginzburg, Hobsbawm etc, autores que, de alguma maneira, abordaram os fenômenos culturais de forma instigante e nuançada, fugindo de esquemas conceituais prontos e reducionistas. É evidente que no exercício intelectual de aproximá-los tomei o devido cuidado para contornar as inevitáveis contradições que suas obras mantém entre si.

possível interpretar o sentido da obra da Cia. Artehúmus de Teatro em sua ambiciosa aventura de romper as fronteiras do fechado universo teatral. Ao emoldurar tal quadro, as estratégias que a Companhia adotou para travar suas parcerias foram pouco a pouco se tornando mais claras, bem como se tornou muito elucidativa a importância relativa que diferentes experiências e instituições tiveram na conformação do grupo e do tipo de linguagem estética que produz.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem*: o processo de criação de "O Paraíso Perdido". São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

_____. *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem.* São Paulo, 2006. Disponível em http://www.revistasalapreta.com.br/índex.php/salapreta/article/view/174/172. Acesso em 19 de abril de 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica.* In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. 183-191.

BRANDÃO, Tânia. *Os Grandes Astros.* In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do Teatro Brasileiro.* São Paulo: Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v. 455-479.

DÓRIA, Gustavo. *O moderno teatro brasileiro:* crônica de suas raízes*.* Rio de Janeiro: SNT, 1975.

ELIAS, Norbert*. Mozart:* sociologia de um gênio*.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ELIAS, Norbert; Scotson John L. *Os estabelecidos e os outsiders:* sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUINSBURG, Jaco; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro brasileiro:* Ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HOBSBAWN, Eric J. *História social do jazz.* São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGALDI, Sabato. *Panorama do teatro brasileiro.* São Paulo: Global, 2001.

MATE, Alexandre Luis. *A produção teatral paulistana dos anos 1980*: r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança. São Paulo, 2008. 340 f. Tese de Doutorado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional.* São Paulo: Editora Unesp, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma (nova) introdução.* São Paulo: Educ, 2000.

_____. *Gesto inacabado:* processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. *Redes de criação: construção da obra de arte.* São Paulo: Horizonte, 2008.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2012.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista.* In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do Teatro Brasileiro.* São Paulo: Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v. 436-455.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

Natália Guimarães

É graduada em Licenciatura em Arte-Teatro pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp) e atualmente cursa mestrado em Artes (na linha de pesquisa Estética e Poéticas da cena) na mesma instituição. É atriz na Cia. Artehúmus de Teatro desde 2013.

1, 2, 3 PARA LUIS ARRIETA: ANÁLISE DO SOLO DE EDSON CLARO[1]

Marcilio de Souza Vieira
UFRN/UNESP "Júlio de Mesquita Filho" - marciliov26@hotmail.com

RESUMO
O processo de criar abarca os sentidos culturais peculiares do indivíduo que o realiza, transformando-o e provocando transformações em quem aprecia o que foi produzido. Edson Claro valorizava as experiências pessoais e competências específicas de cada um dos indivíduos envolvidos em seus processos de criação. Tal característica nos coloca diante da necessidade de observar de maneira dialógica a diversidade existente nos grupos que ele colaborou como artista-criador e a singularidade de cada um dos envolvidos. Objetiva-se analisar o solo criado para a peça 1, 2, 3 para Luis Arrieta. Trata-se de uma pesquisa de natureza qualitativa com abordagem na análise do discurso tendo como corpus de análise o solo citado.

PALAVRAS-CHAVE
Processo de criação. Edson Claro. Solo. Memória.

ABSTRACT
The process of creating covers the unique cultural meanings of the individual who performs it, turning it and causing changes in those who appreciate what has been produced. Edson Claro valued personal experiences and specific skills of each of the individuals involved in their creation processes. This feature puts us on the need to observe dialogically the diversity in the groups he worked as an artist -creator and the uniqueness of everyone involved. The objective is to analyze the individual performance created for part 1, 2, 3 for Luis Arrieta. It is a qualitative research approach to discourse analysis as an analytical corpus individual performance quoted.

KEYWORDS
Creation process. Edson Claro. Individual performance. Memory.

No processo criativo, a criatividade do sujeito representa as capacidades únicas do ser humano (a criatividade do sujeito enquanto criador), assim como a sua própria criação que é realizada mediante essas mesmas capacidades individuais as quais estão inseridas num determinado contexto cultural (o sujeito criativo enquanto ser cultural). Deste modo, é de considerar que os processos criativos constituem um

[1] A escrita dessa comunicação faz parte da pesquisa desenvolvida nos estudos de pós-doutoramento do pesquisador intitulada de "Persona de Dança: Edson Claro – poéticas, práticas e interfaces em dança" desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes, ligado a Área de Concentração Arte e Educação, especificamente na Linha de Pesquisa Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, coligado a sublinha de pesquisa Mediações em Dança: memórias e políticas públicas do Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação sob a supervisão da Prof. Drª Kathya Maria Ayres de Godoy.

elemento de interação de dois níveis de existência humana: o nível individual e o nível cultural (OSTROWER, 1997).

Ao criarmos damos uma forma e uma ordenação a algo. O processo de criar abarca os sentidos culturais peculiares do indivíduo que o realiza, transformando-o e provocando transformações em quem aprecia o que foi produzido (OSTROWER, 1997; SALLES, 2007). A criação em dança ocorre por modos de ordenar frases gestuais, que configuram uma materialidade não verbalizada, e sim conformada no corpo que se move.

Edson Claro valorizava as experiências pessoais e competências específicas de cada um dos indivíduos envolvidos em seus processos de criação. Tal característica nos coloca diante da necessidade de observar de maneira dialógica a diversidade existente nos grupos que ele colaborou como artista-criador e a singularidade de cada um dos envolvidos.

Nessa comunicação objetivamos analisar o solo criado para a peça 1, 2, 3 para Luis Arrieta. Trata-se de uma pesquisa de natureza qualitativa com abordagem na análise do discurso tendo como corpus de análise o solo citado. O discurso como o local onde as práticas sociais são materializadas na linguagem, uma vez que o discurso dispõe de formas de apropriação pelo indivíduo falante, do universo da língua, implicando a participação do sujeito na linguagem (ORLANDI 2002).

1, 2, 3 para Luis Arrieta[2] foi um trabalho dividido em três partes de Edson Claro com música de Astor Piazzolla (Decarismo) para homenagear seu amigo o coreógrafo Luis Arrieta. O trabalho em três partes foi concebido por um Solo (dançado por Edson Claro), um P*ax de deux* e a terceira parte dançada por três bailarinos. A peça era composta por três tangos.Neste trabalho foi analisado o solo dançado por Edson Claro. O vídeo analisado foi filmado no ano de 1998 na Mostra de Dança do Departamento de Artes da UFRN, Natal, RN.

Sobre esse formato de dança Louppe (1997) esclarece que o solo foi uma das grandes inovações da dança contemporânea embora essa atividade já estivesse

[2] Nascido em Buenos Aires, o bailarino, coreógrafo e diretor artístico Luis Arrieta chegou ao Brasil com 23 anos de idade, a convite da atriz e também bailarina Marilena Ansaldi, para dançar no Ballet Stagium – São Paulo. Arrieta foi autor de mais de 150 obras: realizou coreografias para as principais companhias de dança na Argentina, Cuba, EUA e pelo Brasil afora. Nos anos de 1980, dirigiu o Balé da Cidade de São Paulo e o Elo Ballet de Câmara Contemporâneo.

presente nos balés desde os séculos XVII e XVIII. Ainda é essa autora que diz que o solo é para o coreógrafo como um ritual de passagem e que os grandes mestres da dança moderna quando sentiram a necessidade de partir do zero para reinventar uma linguagem própria em dança o solo foi o único meio de testar suas próprias descobertas.

O solo afirma a presença de um sujeito no imediato e na totalidade do seu ser em movimento. Nesse formato o criador encontra-se com sua própria linguagem e faz do solo seu laboratório de movimento, ele serve como um caminho de autodescoberta, o sujeito criador está contido no objeto de arte, bem como sua presença em “estado puro” como comenta Louppe (1997). Nele, o indivíduo está em envolvimento com a obra no momento em que esta se manifesta, é o sujeito criador que se submete a regras.

No solo 1, 2, 3 para Luis Arrieta pode-se encontrar um hibridismo de estilos de dança. São perceptíveis nessa dança traços descodificados do Tango, espirais, quedas e suspensões da Dança Moderna e movimentações do Jazz.

O Tango[3] provavelmente seja uma menção pelo corpo do artista Edson Claro para identificar a nacionalidade do amigo e corógrafo Arrieta. Os traços de Tango encontrados na coreografia nos aponta um modelo corporal que transgride com a ideia de dança linear, desconstruindo estereótipos corporais e a movimentação distinta de padrões de beleza convencionais e unilaterais comuns a esse estilo de dança. Em determinado momento da coreografia o Tango é dançado com um par imaginário e apresenta elementos de improvisação, formas e figuras que se utilizam da parte inferior do corpo, sendo o centro de gravidade baixo onde a pélvis, as coxas, as pernas e os pés ressoam como elementos preponderantes e expressivos na dança.

Pode-se observar nesse solo o abraço como metáfora a esse estilo de dança. O abraço é como um registro do desejo guardado na memória do corpo.

[3] Filho do lupanar e do boliche, da taverna da periferia de Buenos Aires, o Tango nasceu em meio a duelos de garrucha e de punhais, travado nas sombras malditas do subúrbio, que lhe salpicaram os cueiros de pólvora e sangue. Teve como escola as então perigosas barrancas do Rio da Prata com seu intenso tráfico de carnes. Atribuem-lhe, como à maioria dos bastardos, muitos pais, todos ilegítimos. Resultou ele de um curioso sincretismo: a milonga nativa, argentina pura, misturou-se de malgrado com as cantorias italianas, sicilianas e napolitanas, trazidas pelos milhares de imigrantes peninsulares "invasores", que chegaram a Buenos Aires há bem mais de um século atrás (CALAMARO, 1999; ORGAMBIDE, 2003).

Junto ao abraço, implicam na coreografia passagens de entrelaçamento dos pares imaginários, cortes e quebradas que demonstram vigor e força na dança, figuras executadas pelo intérprete segundo uma ordem de improvisação em que sua velocidade em direção a bailarina imaginária é acelerada. Rompendo com certas contradições encontradas nesta dança, o abraço torna-se então, outro elemento preponderante na dança. “O abraço é, pois, uma consequência da improvisação, uma necessidade técnica que consiste na combinação de um repertório de figuras retiradas de outras danças e criadas à medida da invenção do próprio tango” (NÓBREGA, 2003, p. 136).

Do Jazz notam-se movimentos de mudança de esfera (mudança parcial do peso), posicionamento de braços em terceira posição, alguns *foward lunge*, *side lunge* e *standing contraction, hinge* (dobradiças), pequenos saltitos e saltos, *pirouettes*, *passé piqué*.

No solo de 1, 2, 3 para Luis Arrieta os movimentos dançados põem sempre intenção na ação, mantém a consciência corporal constante, não esvaziam o movimento, estão sempre presentes.

Percebe-se nos primeiros movimentos do solo uma irradiação central, uma conexão da periferia com o centro, a sensação que nos dá é que o corpo está todo conectado, acentua-se a importância do ir (centro-periferia-centro) e do voltar. Há uma constante em movimentos homólogos em que ora a unidade inferior é suporte, ora a superior e vê-se um trabalho nessas duas unidades homólogas.

É notório ainda a transferência de peso para a locomoção a partir da pélvis e a iniciação e sequenciamento do movimento, neste princípio é observado onde se inicia o movimento e como ele progride no corpo e se organiza de maneira clara. Há uma intenção espacial estabelecendo um claro percurso e objetivo do movimento no espaço.

Ações corporais como contrais\flexionar, dobrar, girar, esticar, pausar, espalhar, cair, extensão intensa estão presentes neste solo. Constante é a imersão gesto\postura. Fernandes (2002) comenta que a postura consiste em movimentos que envolvem deslocamentos, transferência de peso, modificações atingindo diferentes partes do corpo e suas relações e o gesto consiste em movimentos

pequenos, realizados com as extremidades e geralmente são indicativos desse movimento.

Refletindo sobre o corpo no Tango Nóbrega (2003), considera esta dança como uma linguagem que revela e esconde os gestos de uma sociedade, de uma cultura, de uma época; compreende-a como cultura de movimento, gestando outro modelo corporal diferente daqueles encontrados na Dança da Corte ou no Ballet Clássico, por exemplo. Dançado em par, o tango apresenta elementos de improvisação, formas e figuras que se utilizam da parte inferior do corpo, sendo o centro de gravidade baixo onde a pélvis, as coxas, as pernas e os pés ressoam como elementos preponderantes e expressivos na coreografia do Tango (CALAMARO, 1999).

Os corpos do tango são marcados pela sua cultura, revelados e silenciados nos gestos; sua compreensão vai além da racionalidade técnica, combinando precisão, sensualidade, geometria e arte (NÓBREGA, 2003).

No Tango cada movimento é um convite a um novo movimento, nunca acaba. Para que isto resulte, para que haja espontaneidade e fluidez, que é característica nesta dança, há que largar a técnica e deixar o nosso corpo funcionar. Não queremos, com isto, retirar importância da técnica, pois esta desempenha um papel muito importante na aprendizagem. É através do aprendizado e refinamento destes elementos, fundamentos desta dança, que é possível criar um espaço para que o Tango se expresse e manifeste.

Com seus movimentos corporais enquanto poética do corpo, Edson Claro nesse solo esculpe o Espaço com sua cinesfera, com sua esfera gestual e transborda a esfera do espaço. É como se fosse uma esfera movediça, uma dinamosfera para retomar um conceito labaniano em que cada tensão marca os resultados de um impulso motor. A dinamosfera é o espaço em que nossas ações dinâmicas acontecem, é como o princípio gerador de espaços visíveis e de sequências direcionais precisas. Isso, segundo Loureiro (2013), nos coloca em contato com o fluxo das mudanças e no coração da plasticidade do corpo, logo a forma.

O atuante (Edson Claro) dança com uma figura imaginária, ele se posiciona diante dessa figura em uma dinamosfera e se movimenta por todo o palco que não apresenta cenário e é preenchido pela presença do atuante e a iluminação.

Há uma complexidade tridimensional nesse solo de beleza lírica. Prepondera a dimensão vertical, o nível alto na maioria das vezes e uma cinesfera que ora é proximal, ora é distal. Destaca-se a direção frente alta e trás alta, passando-se algumas vezes pela frente baixa. A forma cristalina predominante é o octaedro nas suas dimensões em cima/em baixo, frente/trás e direita/esquerda.

Em relação aos planos, no solo é possível identificar os três planos: o plano vertical que divide o espaço entre frente e trás atravessando o corpo pela sua lateralidade, o plano horizontal que divide o espaço entre em baixo e em cima atravessando o corpo na altura da cintura e o plano sagital que inclui as dimensões frente-trás e em cima - em baixo dividindo o espaço entre lado esquerdo e lado direito do corpo (PRESTONP-DUNLOP, 1984).

Nós instauramos a relação com o Espaço, na dança, Louppe (1997) comenta que o Espaço nunca é dado, trabalhamos com ele a cada instante, tal como ele nos trabalha e que a qualidade desse espaço varia consoante cada pessoa. No solo de 1, 2, 3 para Luis Arrieta Edson Claro brinca com esse espaço, dialoga com ele, faz emergir uma poética dançada consigo próprio e com um ser imaginário que supomos ser seu amigo Arrieta.

Há que se referendar a Forma que o corpo do intérprete se apresenta na cena. Prepondera no solo à forma alfinete em que o corpo está mais comprido e fino enfatizando a dimensão vertical. Os movimentos dançados, na sua grande maioria, apresentam a forma direcional arcada como movimentos abertos, flexíveis, gentis, veementes e apressados. A forma não deve ser entendida apenas pelos desenhos que são compostos no espaço pelo corpo atuante, mas enquanto geradora e organizadora do movimento. Tal forma corresponde assim como a forma direcional linear ao início da relação do corpo com o meio ambiente em ações realizadas bidimensionalmente.

Ostrower (1989, p. 69) diz que "[...] a forma não se traduz, ela e; ela capta o mais exclusivo do fenômeno porque jamais se desvincula da matéria em questão". O que pode significar que a forma tal como a configuramos está, ou deve estar,

intrinsecamente relacionada aos conteúdos vivenciais do ser humano. Nesse sentido, Langer (1980, p. 53) argumenta que "[...] as formas, na arte, são formas abstratas, seu conteúdo é apenas uma semelhança" e complementa: "[...] são abstratas para tornarem-se claramente manifestas, e são liberados de seus usos comuns apenas para serem colocados em novos usos: agir como símbolos, tornar-se expressivas do sentimento humano" (LANGER, 1980, p. 53).

Cabe pontuar nesse solo o Esforço que são as qualidades dinâmicas do movimento em que essas qualidades expressam a atitude interna do indivíduo com relação ao fator peso, tempo, espaço e fluxo. No solo de 1, 2, 3 para Luis Arrieta preponderam o peso é forte, o tempo rápido, o espaço direto e o fluxo contido; observa-se uma polaridade condensada.

O peso refere-se ao grau de energia empregado no movimento e este pode ser forte ou leve. Sobre o peso (MIRANDA, 1980, p.35) pontifica que é "[...] Uma atitude leve, delicada, consiste numa sensação de ser carregada pelo ar"; a "atitude forte, firme, vigorosa, consiste numa sensação de ir contra si mesmo ou alguma coisa, de armazenar poder no corpo, de lutar, de se impor". O peso é no dizer de Louppe (1997) ao mesmo tempo o emissor e o receptor do movimento. No solo de 1, 2, 3 para Luis Arrieta é a transferência de peso que define todo o movimento, é não somente deslocado parafraseando Louppe (1997), ele próprio desloca, constrói e simboliza a partir da sua própria sensação.

A poética do peso no solo analisado dá-se na sua sustentação, na sua qualidade forte em consonância com os outros fatores de movimento. Por exemplo, no fluxo contido o peso terá um aspecto de fluido contínuo, há uma tensilidade acrescida, ele é deslizado se pensarmos nas ações básicas do Esforço.

Com relação ao fator tempo, este nos indica a velocidade de um movimento tem uma necessidade imediata de ser realizado e por isso rápido ou se sustentamos sua execução o tornando lento. Louppe (1997) comenta que é possível sentir o tempo através da mudança do peso e este é totalmente dado nas modulações quando da liberação do peso.

Ao criar no solo um tempo rápido Edson Claro proporciona ao espectador dessa peça figuras de tempo: durações ou instantaneidades e dinâmicas temporais em movimentos com fluxos contidos, mas de uma presença cênica impar.

Necessário se faz pontuar o fator espaço como uma atitude direta pode ser percebida através de gestos com uma atenção e foco em direção a um ponto, um objeto, ou uma pessoa num espaço preciso e uma atitude indireta, flexível se reconhece em movimentos nos quais a atenção espacial vai a “lugares diferentes” ao mesmo tempo (MIRANDA, 1980). Direto ou indireto são as possibilidades do fator espaço. Assim, quando o corpo converge numa direção única esta relação é direta e quando o espaço é abordado através de várias orientações simultâneas é indireto (LOUPPE, 1997).

Laban (1984) postula que o espaço é uma força constituinte, é consubstancial ao corpo em movimento. “[...] A par do movimento dos corpos no espaço, existe o movimento do espaço nos corpos” (LABAN, 1984, p. 23). Logo o espaço move-se através e também em nós seguindo direções diretas e indiretas, móveis, externas e visíveis.

No solo 1, 2, 3 para Luis Arrieta a relação com o espaço é direta provavelmente pela filiação mais próxima de Edson Claro com o Jazz e o Ballet.

Ratificamos nessa análise o fator fluxo contido que aparece em movimentos controlados, restritos, “é conhecido em ações que podem ser interrompidas sem dificuldades, como um andar vagaroso ou no ato de escrever à mão” (MIRANDA, 1980, p.36). Não podemos esquecer o fluxo livre que se manifesta através de movimento que é fluente, incontrolável, “[...] é reconhecido em uma ação difícil de ser interrompida subitamente, como em rotação, saltos, rolamentos” (MIRANDA, 1980, p.36).

É pelo fluxo que o corpo se reorganiza e se anima. Louppe (1997) comenta que ele é a própria condição da existência e que no palco da dança contemporânea destina-se geralmente a traduzir ou provocar sensações fortes, mas também rupturas de linearidade. No solo 1, 2, 3 para Luis Arrieta é percebível essas sensações fortes em fluxo contido, mas também rupturas de linearidade em fluxo livre a exemplo dos giros e espirais que ocorrem nessa dança.

Podemos perceber ainda qualidades dinâmicas predominantes de Estados e Impulsos no citado solo. Há uma presença do intérprete, há atenção e decisão nos movimentos, logo Estado Alerta, há ainda intenção e decisão, decisão e progressão que correspondem, respectivamente aos Estados Rítmico e Móvel. É possível

observar Impulsos de Ação tais como deslizar, pontuar, torcer e socar; bem como Impulsos Visuais.

Ainda é possível observar fraseados nos movimentos do solo. Fraseados enfáticos e impulsivos são preponderantes na cena do solo de 1, 2, 3 para Luis Arrieta. Em nossa observação há acentos e trabalho contínuo ainda que haja contraste. Há uma relação de suspensão e instantaneidade nesses acentos; o fraseado em 1, 2, 3 para Luis Arrieta é apressado, é possivelmente um dos constituintes essenciais na poética do movimento do solo. O fraseado de acordo com Louppe (1997) consiste na organização sensorial e motora das durações do movimento. Implica quer na distribuição do peso e a própria energia das forças dinâmicas, quer o próprio tempo; ele é resultante da confluência do fator tempo nos outros três fatores e este se torna flexível, elástico, maleável.

É possível perceber no vídeo analisado que os fatores de movimento do Esforço relacionam-se com o Corpo, com o Espaço e com a Forma e que estes se entrelaçam, dinamizam-se, perpassam-se, desdobram-se em movimentos dançados representados no solo 1, 2, 3 para Luis Arrieta pelo Tango *Decarismo* de Astor Piazzolla.

Evidencia-se a relação do intérprete-criador Edson Claro com o movimento, com um ambiente construído para a cena que remete a um tempo não do Cronos, mas que evoca circunstâncias históricas com um gênero musical em um espaço arquitetural ambientado para a cena permitido pela luz agindo como cenário.

A ambiência é construída em uma velocidade de tempo organizada pela métrica inexorável da música, embora percebamos que o tempo do intérprete-criador não se liga ao tempo de Cronos, do relógio, da métrica, mas da pulsação do vivo em função de suas necessidades expressivas, funcionais e comunicacionais. Na coreografia, a música utilizada como trilha além de ritmar os movimentos corporais do intérprete conta um pouco da história do Tango.

Ainda sobre o ambiente a cena ocorre num espaço cênico e nele podemos indagar como é a iluminação, o cenário, os objetos cênicos e suas relações com o atuante\intérprete, com a música e com o movimento. O espaço cênico torna-se um espaço virtual e sendo unicamente visual esse espaço, no dizer de Langer (1980), não tem continuidade com o espaço real posto que ele seja limitado por uma

moldura (caixa cênica), logo o espaço virtual criado na cena é inteiramente contido em si mesmo e independente. “O espaço virtual, sendo inteiramente independente e não uma área local num espaço real, é um sistema total, autossuficiente. Quer seja bi ou tridimensional, ele é contínuo em todas as suas possíveis direções, e é infinitamente plástico” (LANGER, 1980, p. 79). O espaço cênico do solo 1, 2, 3 para Luis Arrieta pode ser uma sala ou um salão de bailados de tangos, preenchido pela musicalidade desse gênero musical e pela corporeidade do intérprete. Assim, esse espaço cênico que também é virtual é um espaço tornado visível preenchido pelo corpo do intérprete-criador. Assim podemos compreender que o espaço da arte é criado e que seus elementos são pensados e estetizados. Na arte esse espaço é funcional, objetivo e plástico e fazendo parte da obra é expressivo.

Tons de âmbar, vermelho e azul preenchem o espaço cênico de 1, 2, 3 para Luis Arrieta. A cor escolhida para iluminar a cena não é decidida ao acaso, pois esta torna viva a cena. Pavis (1999) pontifica que a luz intervém no espetáculo, ela não é simplesmente decorativa, participa da produção de sentido do espetáculo. O autor citado diz que a iluminação serve para comentar ou iluminar uma ação, isolar um intérprete ou um elemento de cena; cria uma atmosfera, dar ritmo a representação, faz com que a encenação seja lida. A luz, segundo Pavis (1999) vivifica o espaço e o intérprete, modaliza, controla, nuança o sentido da cena. Na descrição do solo a iluminação potencializa a cena quando esta torna viva e presente o personagem que é um dançarino de Tango.

Passemos a refletir sobre a música nesta coreografia. A música no solo analisado produz uma atmosfera, um ambiente, uma situação; ela atua como uma complementaridade da cena. No Tango dançado no solo, o intérprete dança para celebrar mantendo o corpo vivo e não amorfo, com vigor, mas não rígido. Nos movimentos dançados põem sempre intenção na ação, mantém a consciência corporal constante, não esvaziam o movimento, estão sempre presentes.

O Tango em 1, 2, 3 para Luis Arrieta é uma dança aberta cuja música velocíssima, exige suprema contração. A imobilidade da parte superior do corpo e a contração da dança na metade inferior constituem o esquema básico da divisão corporal. O Tango, de forma geral, rompe a tradição de dançar de uma certa distância, e graças a introdução das figuras rompe também com a evolução contínua.

Levado pela melodia do Tango de Astor Piazzolla o intérprete-criador Edson Claro brinca com suas lembranças, suas emoções, experiências íntimas, passadas, presentes, recíprocas ou solitárias. A trama do Tango em 1, 2, 3 para Luis Arrieta é onírica, subjetiva e existencial, representada através das emoções do expor-se completamente.

Em 1, 2, 3 para Luis Arrieta misturam-se dança, música, cena numa simbiose tatuada no corpo do o intérprete-criador Edson Claro que dança, questiona, movimenta-se. É o corpo como obra de arte que comunica e expressa desejos, pedidos e recados, que transgride com a linearidade da dança como possibilidades de anulação da diferença.

REFERÊNCIAS

CALAMARO, Lucia. De cuerpos y viajes: notas sobre la transferencia intercultural de formas espetaculares. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (orgs.). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

LABAN, Rudolf Von. A vision of dynamics space. London & Philadelphia: Laban Archives; The Falmer Press, 1984.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LOUPPE, L. **Poétique de la danse contemporaine**. Bruxelas: Contredanse, 1997.

LOUREIRO, Ângela. **Effort**: l'alternance dynamique. Paris: Ressouvenances, Collection pas à pas, 2013.

MIRANDA, Regina. **O movimento expressivo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpos do tango: reflexões sobre gesto e cultura de Movimento. In: LUCENA, Ricardo de F.; SOUZA, Edílson Fernandes (orgs.). **Educação física**: esporte e sociedade. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

ORGAMBIDE, Pedro. **Un tango para Gardel**. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

ORLANDI, Eni P. **Análise do Discurso: Princípios & Procedimentos**. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. *12 ed.* Petrópolis: Vozes, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRESTONP-DUNLOP, Valerie. **Point of departure**: the dancers space. Publishier: V. Prestonp-Dunlop,London,1984.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

Marcilio de Souza Vieira

Pós-Doutorando no Instituto de Artes da UNESP "Júlio Mesquita Filho", Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança da UFRN. Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN); é professor dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArc) e Pós-Graduação em Ensino de Artes (PROFARTES) da UFRN.

DA OBLITERAÇÃO DO OLHAR AO SACRIFÍCIO DA IMAGEM: UMA ANÁLISE DO FILME *BEGOTTEN*, DE ELIAS MERHIGE

Alexandre Rodrigues da Costa
Escola Guignard (UEMG), rodriguescosta@hotmail.com

RESUMO
Este artigo analisa o filme *Begotten*, de E. Elias Merhige, com o objetivo de refletir como as imagens cinematográficas podem ser concebidas a partir da obliteração do olhar, ao se tornarem precárias, esquivas à compreensão imediata, no instante em que são levadas a confrontar o espectador com o que foge a uma forma pré-definida. O que temos, assim, são imagens capazes de desestabilizar o olho, de levá-lo a se afirmar como máquina imperfeita, incompleta, de tal forma que o cinema se torne crise, colapso da representação e da realidade.

PALAVRAS-CHAVE
Sacrifício. Obliteração. Ruínas. Dilaceração.

ABSTRACT
This article aims to analyze the Begotten, a film by E. Elias Merhige, in order to reflect how the cinematographic images can be conceived from the obliteration of the look, to become precarious, dodges the immediate understanding, at the instant they are taken to confront the viewer with what escapes to a pre-defined form. What we got, therefore, are images capable of destabilizing the eye, take it to assert itself as incomplete and imperfect machine, so that the film becomes crisis, collapse of representation and reality.

KEYWORDS
Sacrifice. Obliteration. Ruins. Laceration.

Lançado por Edmund Elias Merhige, em 1990, *Begotten* pode ser considerado um filme que explora os limites do olhar, ao fazer com que cada imagem se torne precária, de tal modo que temos, diante de nós, uma realidade ao mesmo tempo estranha e reconhecível. De acordo com William Verrone, “talvez não haja melhor maneira de descrever o que é assistir *Begotten* do que doloroso” (VERRONE, 2012: 154). As imagens de *Begotten* se oferecem, assim, como abismos que não podem ser preenchidos, o que faz com o que o obscuro e o indeterminado prevaleçam. Na verdade, o filme, ao ruir com a ideia de identificação, o que a narrativa do cinema clássico oferece como mundo reconhecível para o espectador, promove uma ruptura do olhar. As imagens de *Begotten*, nesse sentido, não são convenientes ou apaziguadoras, mas, ao contrário, buscam o informe, que no caso específico desse filme, torna-se uma mescla de matéria, luz e sombras. Assistir ao filme de Merhige é uma experiência que se aproxima do estado de

desorientação, ou seja, as formas se tornam indeterminadas e o que se vê parece ir em direção a esse limite onde tudo escapa do olhar, para encontrar a sua ruína.

Ao optar por uma fotografia granulada cujos intensos contrastes entre o preto e o branco lembram o que os cineastas expressionistas faziam em suas obras, Merhige se opõe aos valores hollywoodianos, pois não há uma linha narrativa no filme com o objetivo de entreter, de conduzir o espectador a um determinado clímax. Até mesmo a atuação se torna precária, uma vez que os atores têm seus gestos reduzidos ao mínimo, já que não podemos distinguir claramente seus corpos dos cenários que ocupam. *Begotten*, assim, explora diferentes camadas do olhar, uma vez que luz e sombras decompõem a idéia de exatidão, de promessa de imagens redentoras. Por isso, o que temos são imagens que se aproximam da catástrofe, no sentido que Deleuze dá a esse termo, quando conceitua o uso do diagrama na obra do pintor Francis Bacon: "o diagrama é, portanto, o conjunto operatório das linhas e zonas, dos traços e manchas assignificantes e não representativos" (DELEUZE, 2007: 104). Semelhante ao que ocorre nos quadros de Bacon, o diagrama, em *Begotten*, está sob controle, já que ele não se prolifera de maneira a ocupar todo o plano, mas está condicionado a certas regiões da imagem. Nessas regiões, tanto os corpos quanto a paisagem estão em desequilíbrio, "em estado de queda permanente; os planos caem uns sobre os outros" (DELEUZE, 2007: 119). Merhige consegue realizar essa catástrofe a partir da manipulação do tempo em seu filme. O uso *slow motion*, em *Begotten*, nos dá sensação de uma imagem estática, mas que se desenvolve lentamente, como podemos observar no primeiro plano do filme, no qual somos surpreendidos por uma forma indefinida, quase abstrata, como se a película cinematográfica entrasse em decomposição. De acordo com Raymod Bellor:

> Os instantes "neutros" da decomposição são aproximados, só pelo trabalho do olhar que subentendem, dos instantes privilegiados em que essa decomposição se tematiza em certos gestos e de certos momentos. Do mesmo modo que um olhar disperso se concentra de novo sobre o que captura. (BELLOUR, 1997, p. 146)

Embora Bellour refira-se às imagens congeladas que se formam a partir da relação entre cinema e fotografia, é possível perceber que, em *Begotten*, a imagem, como processo de decomposição, é privilegiada, no instante em que se busca indeterminar o tempo. Nesse sentido, o informe, pensado como a oscilação entre a forma e a não-forma, abre a possibilidade de se entrar no domínio do desconhecido.

Begotten seria, assim, uma obra que se estabelece a partir da desordem, do instável, pois seu tempo afirma tanto a precariedade dos corpos quanto a das coisas. Sobre essa precariedade, Jacques Aumont dedica algumas observações:

> O desejo de informe é coisa rara no cinema, onde reina, ao contrário, no mais das vezes, a obsessão da forma controlada. No máximo ele aparece ali, aqui e ali, na história dos filmes, em doses homeopáticas, e talvez vacinais, como que para melhor afastar a tentação. [...] A a-forma, o surgimento de alguma coisa que não ainda "secundarizada", que crie acontecimento, onde encontrá-la? Nunca no cinema inteiro, nunca sequer na escala de todo um filme, mas apenas em momentos particulares, frações de tempo ou frações de extensão, onde ocorre algo que o "grão-mestre das imagens" não havia previsto. (AUMONT, 2004: 209)

Ao contrário do que sugere Aumont, que analisa o informe como exceção, Elias Merhige propositalmente busca o informe como possibilidade de ruir com a integridade das formas. Em *Begotten*, por meio da fotografia, que é granulada, suja, obscura, os corpos se assemelhem a manchas, sombras, seres e coisas que não sabemos ao certo o que são. A transição de um plano para o outro ocorre através do corte seco, o que provoca, no expectador, uma sensação ainda maior de incerteza e de desconforto, já que a intercalação de imagens incomoda o olhar, ao oferecer um mundo onde o reconhecível não tem mais espaço. A partir dessas séries de deformações, o tempo se dilata, de maneira a quebrar com as referências que poderiam surgir. Temos a impressão de assistir a imagens repetidas, pois os corpos, quando surgem por inteiro, estão inseridos em cenários que não nos ajudam a situá-los, pois desmaterializam-nos, transformando-os em sombras.

Em sua análise do informe, Aumont chama a atenção para as características estéticas engendradas por ele: "momentos de surgimento, a plasticidade é sua marca; a cor, a violência de certo preto-e-branco, é seu veículo privilegiado, e sobretudo a cor em movimento, aquela que parece se soltar dos objetos para se tornar singular" (AUMONT, 2004: 209). Assim, em *Begotten*, nossos olhos são levados a se confrontarem com sombras sobre sombras, uma vez que o precário e o impreciso tornam-se o ponto de laceração entre a nossa realidade e a que é apresentada no filme. É o que leva o filme "a ter o aspecto de um estado avançado de decomposição" (HOBERMAN, 2003: 91). Essa precariedade da imagem nos remete ao interior de uma caverna, ao mundo pré-histórico, quando ainda as sombras se mesclavam com as palavras, o que justifica a total ausência de diálogos

em *Begotten* e o predomínio de uma trilha sonora composta de ruídos. É o que está assinalado, como proposta, logo no início do filme:

> Portadores da linguagem, Fotógrafos, Fazedores de Diários,
> Vocês com sua memória estão mortos, congelados
> Perdidos em um tempo que nunca para de passar
> Aqui vive a encantação da matéria
> Uma linguagem para sempre

O mundo ao qual *Begotten* se refere, portanto, é o mundo de Lascaux, o mundo para o qual não existe ainda história, onde os desenhos nas paredes da caverna têm uma existência tão real quanto àqueles que as pintaram. O que *Begotten* canta é o mundo cíclico, o mundo do eterno retorno, de Nietszche. Assim, o filme de Merhige se opõe ao mundo do tempo linear, onde a lógica de causa e efeito é determinante para a compreensão da realidade. Na verdade, o que se quer com a encantação da matéria é a primazia do instante sobre o registro histórico. Nesse sentido, essa "linguagem para sempre" sugere um mundo imutável, onde a imagem se desdobra em realidade e magia. Tal imagem, de acordo com Villém Flusser, se dá como mediação entre o homem e o mundo:

> O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. (FLUSSER, 2002: 7)

Ao afirmar que *Begotten* é uma espécie de teste Rorschach para o olho aventuroso, alguns críticos intuitivamente, na época do lançamento do filme, marcaram esse caráter reversível que suas imagens têm. Em sua busca pela reversibilidade da imagem, por um tempo que escapa ao nosso, Merhige oferece ao espectador um mundo, no qual as coisas não estão separadas uma das outras pelo uso da razão, como o próprio cineasta pontua em uma entrevista:

> A ideia do tempo trabalhando na superfície do próprio meio era importante para mim. Eu queria criar uma sensação de que o filme estava passando por seu próprio julgamento, seu próprio sofrimento. A ideia de ruínas, de coisas caindo aos pedaços – não por causa da violência ostensiva de um corpo contra o outro, mas pela violência

> sutil do tempo – sempre me fascinou. Eu queria que *Begotten* parecesse não como se tivesse vindo da década de vinte, nem mesmo do século XIX, mas da época de Cristo, como se fosse um pergaminho cinemático do Mar Morto, que tivesse sido enterrado nas areias, um remanescente de uma cultura cujos costumes e ritos já não se aplicam à nossa cultura, mas que estão em algum lugar debaixo dela, sob essa superfície que chamamos de "realidade". (MACDONALD, 1998: 285)

O universo de *Begotten* é o da dissolução das fronteiras entre aquele que vê e aquilo que é visto. O informe, nesse sentido, torna-se o terreno movediço, onde as ruínas alteram a maneira como o cinema pode ser apreendido. E o que se perde, na imagem, é tanto o seu contexto quanto a sua configuração na clareza e na discernibilidade. Os corpos e cenários subsistem, assim, como restos, fragmentos. Levados ao colapso, eles são expostos ao excesso, ao equívoco, até se tornarem perda, pois a imagem ultrapassa a medida de si mesma para se converter em desastre. Dessa maneira, o que impera é o *nonsense* como desabamento da imagem, pois, nela, os corpos são dilacerados, expostos ao indeterminado. Esse indeterminado, que impede uma descrição precisa do que vemos, se expressa através da reversibilidade da imagem, no momento em que as fronteiras entre o interno e o externo, entre o que é visto e não visto, desaparecem.

Em termos práticos, essa imbricação entre corpos e cenários ocorre no plano material do filme, a partir da utilização de uma película reversível, que permitiu a Merhige refotografar quadro a quadro, dando um caráter precário e atemporal às suas imagens. Com a mudança de exposição e manipulação de contrastes, Merhige cria uma espécie de pulso, luz trêmula, que permeia todo o filme, pois as imagens parecem que estão prestes a se apagar. Entre uma imagem e outra, ficamos em uma zona de penumbra, na qual as formas se desintegram e se reintegram de maneira inesperada. O informe surge graças a esse trabalho de alteração da fotografia cuja reversibilidade de contrastes confunde espaço e tempo, morte e vida, corpos que desaparecem e reaparecem na luz e na sombra.

Bem no início do filme, percebemos como se dá essa reversibilidade entre os seres. Dentro de uma casa em ruínas, vemos uma criatura se automutilando. Logo após a sua morte, de suas vestes, surge uma mulher mascarada. Ela colhe o

sêmen dessa criatura e dá a luz a um ser disforme[1]. Em sua jornada, ambos são capturados por uma tribo. A mãe é violentada e o filho é mutilado. As imagens finais do filme são de plantas crescendo e a mãe arrastando o que sobrou de seu filho. A violência, que recai sobre esses personagens, é o que permite a dissolução, o rompimento da integralidade dos corpos, abrindo-os ao espaço externo, no qual não existe mais um eu, mas apenas a vida se fazendo da morte e vice-versa. Não é de se estranhar, portanto, que a reversibilidade entre os seres surja através da mutilação. Georges Bataille, em seu texto "A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Vincent Van Gogh", chama a atenção para essa espécie de sacrifício, a partir do qual ocorre "a ruptura da homogeneidade pessoal, a projeção para o exterior de uma parte de si próprio com o seu caráter ao mesmo tempo violento e doloroso" (BATAILLE, 2007: 104). Esse tipo de sacrifício seria, assim, uma das expressões do informe, que nas palavras de Bataille, "é um termo que serve para desclassificar", pois se "o universo se assemelha a nada, somente o informe é relevante para se dizer que o universo é algo como uma aranha ou catarro." (BATAILLE, 1970: 217.) Como o informe não é casual, mas o princípio que domina todo o filme, o sacrifício é a maneira encontrada para fazer com que as coisas voltem, nas palavras de Bataille, "à esfera vaga da intimidade perdida" (BATAILLE, 1993: 42).

Dessa forma, as imagens que *Begotten* nos oferecem se tornam deslizantes, escorregadias, até que os limites dos seres se rompem, em favor da contestação da ordem, daquilo que é dado como certo. Por isso, os planos, nesse filme, não possuem mais um centro, imagens claras e definidas, sobre as quais o olhar possa repousar e encontrar um sentido claro, determinado, pois é o incerto que passa a ser o fundamento da imagem. As linhas que delimitam o contorno desabam, interno e externo se confundem e o que se tem é a indistinção das coisas, o entre-lugar onde a reversibilidade rompe com a integralidade da imagem, comprometendo os seus significados.

A imagem se configura, dessa maneira, como um espaço de mutilação, onde as partes isoladas não possuem mais hierarquia. O resultado é que não há eixos

[1] Como bem observa William Verrone: "Nenhum dos nomes desses personagens é revelado até os créditos finais, o que sugere que *Begotten* é um filme a ser decifrado enquanto se assiste (visualização ativa), com pouca interferência e então ser considerado de novo depois que obtemos os nomes. Em outras palavras, vendo-o uma vez, nós nunca realmente sabemos quem são essas pessoas ou o que exatamente está acontecendo, mesmo que se possa deduzir". (VERRONE, 2012: 155)

sobre os quais o olhar possa organizar a imagem cinematográfica, já que agora ela se abre em ruínas, de maneira que o que prevalece são momentos de indistinção, pois o cinema, pensado não em termos de narrativa clássica, se dá como inacessível, ao nos oferecer a angústia em vez do prazer. Dessa forma, a violência, que apaga os limites entre os seres, possibilita também que se provoquem convulsões na imagem. Nesse sentido, a imagem cinematográfica se oferece, em *Begotten*, quase sempre inapreensível, pois ao mesmo tempo que ela seduz o espectador pelo seu caráter enigmático, ela o agride, obrigando-o a contemplá-la distante da vida, de uma suposta realidade idealizada.

Nesse sentido, o filme opera dois tipos de sacrifício, um, que ocorre no interior do filme, com a lenta jornada do ser disforme através dos caminhos da dor e da mutilação, e outro, que se processa sobre a película do filme. A fotografia granulada, suja e obscura de *Begotten* resulta exatamente do sacrifício que Merhige opera sobre a imagem. De acordo Bataille, “sacrifica-se o que serve” (BATAILLE, 1993: 42). A partir dessa premissa, Merhige retira toda e qualquer “utilidade” que uma imagem pode ter, o que significa torná-la ao mesmo tempo obsoleta e sagrada. A sagração da imagem remete àquilo que foi realizado em Lascaux, “a arte como fruto de sucessivas destruições” (BATAILLE, 1970: 253). O sacrifício que se encontra em Lascaux não está apenas assinalado na relação que se mantém entre o ser-humano e os animais retratados em seu momento de morte. Ele está presente na maneira como a mudança de poucas linhas pode levar os seres a se tornarem enigmáticos. Essa ambivalência e reversibilidade entre os seres, a partir do sacrifício que se opera em sua forma, inevitavelmente nos levarão à angústia. Essa angústia é gerada pela maneira como o filme foi feito, ou seja, suas imagens parecem impressas sobre pedras, iluminadas por tochas no interior de uma caverna. Como coisas sagradas, essas imagens são constituídas por uma operação de perda, já que não há mais mundo reconhecível, lugar onde podemos descansar os olhos à espera de algo familiar que possa nos trazer conforto. A angústia gerada por *Begotten* não advém somente da violência dos corpos sendo mutilados, mas da própria mutilação da imagem, no instante em que ela deixa de ser evocada como espelho da nossa realidade.

Por isso, o contraste entre luz e sombra, em *Begotten*, tem como objetivo a imagem precária, na qual as zonas de sombras não representam, como ocorre no

cinema hollywoodiano, uma forma contínua, pura, isenta dos acidentes da superfície, mas, ao contrário, o acidente é buscado como zona cinzenta, intersecção entre o preto e o branco. Tal intersecção cria uma imagem confusa, uma vez que as áreas iluminadas e não iluminadas da película tornam-se ambivalentes, reversíveis. O contorno que define os seres é, por assim dizer, quebrado em favor de um mundo onde as formas não são mais condicionadas a partir de identidades. Nesse mundo pré-histórico, não há sentido em nomear as coisas, pois o que aí existe, existe em função do incompreensível. E a expressão máxima do incompreensível se traduz na morte. Quando lemos logo no início do filme: "Como uma chama consumindo a noite/ Vida é carne sobre osso em convulsão sobre a terra". Os sentidos que temos apontam para a morte. Tanto a chama que consome a noite quanto a carne em convulsão possuem uma existência precária, condicionada pelo ilimitado, que é a morte. O papel do sacrifício é confundir a vida com a morte, fazer com que a vida se abra ao ilimitado que é a morte. O sacrifício da imagem torna a morte presente, no instante em que transgride a semelhança, ao obliterar a visão. A visão obliterada, em *Begotten*, conseguida a partir do sacrifício da imagem, nos lança para um além da imagem, onde, citando Blanchot, "a visão se exerce invisivelmente numa pausa onde tudo se mantém" (BLANCHOT, 2001: 67). É nessa pausa, nesse entre a visão, que *Begotten* celebra o esquecimento, pois é a partir dele que o ver se revela em continuidade com aquilo que não se vê. Entre o ver e o não ver, a morte delineia formas trêmulas nas paredes da caverna. O desafio de se assistir *Begotten* está em recusar o mundo fora da caverna, em dizer não à razão, para aceitar suas imagens como formas precárias, onde as coisas não se mostram nem se escondem.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Cosac & Naify, 2004.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres Completes I*. Paris, Gallimard, 1970.

_____. *Teoria da religião*. Tradução de Sergio Góes de Paulo e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____. *O ânus solar (e outros textos do sol)*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

BEGOTTEN. Direção de Edmund Elias Merhige. DVD, 78 minutos, preto e branco. Estados Unidos: World Artists, 1990.

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas Papirus, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. *Francis Bacon: A lógica da sensação*. Equipe de tradução sob coordenação de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HOBERMAN, J. *The Magic Hour: Film at fin de siècle.* Philadelphia: Temple University Press, 2003.

MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1998.

VERRONE, William E. B. *The Avant-Garde Feature Film: a critical history*. Jefferson: McFarland & Company, 2012.

Alexandre Rodrigues da Costa

Possui graduação em Letras pela UFMG (1997), mestrado em Letras pela UFMG (2001), com a dissertação A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela e doutorado em Letras pela UFMG (2005), com a tese A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre literatura e artes plásticas em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector. Atualmente, ministra disciplinas relacionadas a História da Arte, Escola Guignard (UEMG).

A REDESCOBERTA DO ARTISTA ALFREDO OLIANI: UM BREVE RELATO DE SUA TRAJETORIA ARTISTICA

Viviane Comunale
IA/UNESP – vcomunale@uol.com.br

RESUMO
O artista ítalo-brasileiro Alfredo Oliani (1906-1988) é um daqueles artistas que nascem predestinadas ao sucesso, seu olha e sua sensibilidade o levaram a produzir obras magnificas presentes em cemitérios, igrejas e museus. Porém seu talento não foi valorizado, fazendo com que suas obras ficassem à sombra das executadas por artistas como Galileo Emendabili (1898-1974) e Victor Brecheret (1894-1955), reconhecidos pelos trabalhos executados em espaços públicos e por algumas obras tumulares. A presente comunicação tem por objetivo divulgar novas descobertas sobre a sua trajetória artística.

PALAVRAS-CHAVE
Alfredo Oliani. Escultura. História da Arte.

RESUMEN
El artista ítalo-brasileño Alfredo Oliani (1906-1988) es una de aquellas personas que nace predestinado al suceso, su mirada y su sensibilidad lo llevaron a producir obras magnificas presentes en cementerios, iglesias y museos. Sin embargo su talento no fue correctamente reconocido, haciendo con que sus obras se quedasen a la sombra de las ejecutadas por artistas como Galileo Emendabili (1898-1974) y Víctor Brecheret (1894-1955), reconocidos por los trabajos ejecutados en espacios públicos y por algunas obras en tumbas. La presente comunicación tiene como objetivo el análisis de la biografía del Oliani, así como su producción artística.

PALABRAS CLAVE
Alfredo Oliani. Escultura. Historia de la Arte.

1. Uma breve introdução

O talento de Oliani foi influenciado por sua família, que chegou ao Brasil no final do século XIX. Seu pai, Tito Oliani (1877-1949), um italiano humilde vindo da cidade de Ostíglia, localizada na província de Mântua, cursou o primário e música na cidade natal, aliás esta última sempre foi uma das maiores paixões da família, “junto com seus irmãos chegaram a fundar um grupo musical *Concertino Musicale Fratelli Oliani* que ensaiava à noite para tocar em festas e bailes. ” (OLIANI, 1983, p.7).

Ao chegar no Brasil, Tito conhece a jovem paulista Marcellina Bossa, com

quem se casa e inicia a sua família. Talentoso, ele foi baixo cantante[1] do coro da Catedral Metropolitana de São Paulo, na época regido pelo maestro Furio Franceschini (1880-1976). Porém, para sobreviver em São Paulo, era necessário trabalhar duro e os irmãos de Tito chegaram por aqui em busca de melhores condições de vida, assim a família Oliani decidiu trabalhar na construção de uma nova cidade:

> Os italianos chegados a nova terra encontraram uma série de dificuldades graves a serem superadas: o clima, a língua, os costumes, o sistema de trabalho, as pessoas, que eram diferentes do que haviam deixados, provavelmente diferentes mesmo de como eles os haviam imaginados. Para vencer e resistir deviam possuir muito espírito de adaptação e uma grande tenacidade. (SALMONI; DEBENEDETTI, 1981, p. 57).

Iniciaram seus trabalhos como serventes, pedreiros, frentistas, mestres de obras e construtores. O próprio Tito trabalhou na construção de diversos edifícios, entre eles a residência do maestro Furio Franceschini, a Igreja Bom José do Ipiranga e o Noviciado das Irmãs Salesianas, onde depois funcionou a antiga Faculdade São Marcos, todas essas obras no bairro do Ipiranga.

Os irmãos Luiz e Edmundo seguiam a carreira musical, Alfredo e José dedicavam–se aos estudos de desenhos arquitetônicos na escola Tranquilo Cremona. José foi auxiliar de seu pai em diversas obras, até que em 1927 abandona o trabalho de pedreiro para seguir à Europa para estudar canto.

Existem registros que Alfredo também participou do coro da Catedral, mas a sua vocação sempre foi o desenho, por isso iniciou desde cedo seus estudos, que contribuíram para a sua formação como artista.

Com esta predisposição, Oliani estudou paralelamente com o ensino tradicional o estudo de desenhos artísticos. O primeiro reconhecimento de seu talento veio no final de “1918 onde recebeu o Diploma de VI Prêmio e Menção de Honra de II Grau (LAUDANNA; ARAUJO, 2010, p. 223). ” A comissão julgadora este prêmio era composto por artistas, entre eles estava Pedro Alexandrino (1856- 1942).

[1] O baixo cantante é o tipo de voz que tem como principal característica a potência bem equilibrada. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Baixo cantante>. Acesso em: 24 mar. 2014.

2. O início de sua jornada

Em 1920 Oliani passa a frequentar o ateliê do artista italiano Nicola Rollo, localizado no bairro do Ipiranga. No local funcionava ainda uma "pequena fundição de bronze, aonde chegaram a trabalhar também mestres do Liceu de Artes e Ofícios. " (KUNIGK, 2001, p. 51).

Decidido a estudar a arte da escultura, entre os anos de 1921 e 1922, Oliani entra para o Liceu de Artes e Ofícios onde estuda Perspectiva com o italiano Aladino Divani (1878-1928) e Desenho Ornato com o próprio Rollo. Infelizmente, durante as pesquisas não encontramos os documentos que comprovam essa passagem do artista pelo Liceu, provavelmente essa documentação foi perdida na enchente de 1973.

Para aprimorar seus estudos, em 1926 matricula-se no curso de Escultura na recém-fundada Escola de Belas Artes de São Paulo. Durante seus estudos teve como professores artistas renomados, entre eles: Leopoldo e Silva (1879-1948), Oscar Pereira da Silva (1865 -1939) e Amadeu Zani (1869-1944).

Em 1929 faz a obra *Sonhando*, uma cabeça feminina em bronze semelhante à obra de Auguste Rodin pela beleza e a sutileza de detalhes. Em 1933 produz um autorretrato em bronze, obra recentemente localizada em uma coleção particular.

Oliani participou de diversos concursos:

> Quando ainda aluno da Escola de Belas Artes tomou parte de concursos de projetos para a ereção de um monumento a Sto. Antônio, patrocinado pelo Instituto Paulista de Arquitetos (IPA). Entre trinta projetos apresentados coube-lhe o Segundo Prêmio, sendo júri composto por Frei Paulo Linzig, o arquiteto Dr. Bruno Simões Magro, a escultura Nicolina Vaz de Assis e o prof. Teodoro Braga. (LAUDANNA; ARAUJO, 2010, p. 225).

Em 1930 o professor de História da Arte, Ulysses Paranhos (1880-1954) encomenda uma escultura em bronze ao jovem estudante, representando São Francisco de Assis, para ornamentar o túmulo da família no Cemitério da Consolação. O jovem Oliani já demonstrava seu talento e brilhantismo na composição dessas obras, que abordaremos adiante. O reconhecimento de seu trabalho veio ao final do curso: Oliani foi agraciado com o Prêmio Ondina Paranhos. Sua atuação dentro da Belas Artes o faz aceitar o convite para formar a comissão

fundadora do Centro Acadêmico, em 1930.

Figura 1 *São Francisco de Assis*. Alfredo Oliani, 1930. Bronze e granito.
Cemitério da Consolação, São Paulo, SP
Fonte: acervo da autora

Nos anos seguintes continuou a produzir obras tumulares. Em conjunto com a Marmoraria Tavolaro projetou a porta em bronze da capela funerária da Família Gabrilli, no Cemitério da Consolação, e a capela funerária para a Família Raul Setti, no Cemitério do Araçá, trabalhando em conjunto com a Casa Maia.

Em 1934 o interventor de São Paulo, Armando Salles de Oliveira (1887-1945), por meio do decreto nº 6.111, de 4 de outubro de 1933, criou o regulamento para a realização do I Salão de Belas Artes de São Paulo:

> A maioria de seus participantes era constituída de artistas consagrados com as mais altas premiações do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Entre eles, sem desmerecer outros: Oscar Pereira Silva, Eliseu Visconti, Pedro Alexandrino, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi (....). (ANTONELLI, 2003).

Alfredo Oliani concorreu no Salão de Belas Artes e assim como Eliseu Visconti (1866-1944) saiu com uma *Menção Honrosa*. Fato que contribuiu para que, em 1936, fosse escolhido como professor de Modelagem na Escola de Belas Artes de São Paulo. No mesmo período foi regulamentado o Conselho de Orientação Artística no Estado de São Paulo, com o objetivo de estimular os artistas paulistas na produção artística (música, composição, pintura e escultura), por meio de concursos, Oliani, que pertencia ao quadro de funcionários do Departamento de Educação Física, decidiu inscrever-se no Concurso de Aperfeiçoamento no Estrangeiro, com o objetivo de ampliar os conhecimentos na arte da escultura com os artistas europeus.

Em dezembro de 1936 veio a coroação de seu trabalho: Oliani ganhou na Seção de Escultura junto com outros artistas, entre eles o pintor paulista Antônio de Pádua Dutra (1905-1939). O curso de aperfeiçoamento encaminhava os artistas para Florença, na Itália, onde eles deveriam permanecer por dois anos, dedicando-se aos estudos; para isso seria necessária a inscrição no Curso Regular da Real Academia de Belas Artes de Florença.

No relato do próprio Oliani[2]:

> Este concurso levou muitos artistas à Europa, onde deram continuidade a formação clássica, algumas vezes acadêmica recebida no Brasil e este afastamento das vanguardas modernistas valeu aos artistas certa marginalização da imprensa local, que sem dúvida se identificava e mesmo participava dos movimentos de renovação plástica, onde o rompimento com o passado e a tradição configuravam as preocupações básicas e a tradição figurativa era vista com reservas e portadora de uma ideologia passadista. (LOURENÇO, 1984).

Sem dúvida, esses artistas não eram tão divulgados pela imprensa, mas muitos se dedicaram a trabalhar sob encomenda para a execução de diversas obras públicas, sacras e tumulares.

Para gozar de seu prêmio, Oliani precisaria se licenciar de seu cargo no Departamento de Educação Física e das suas atividades na Academia de Belas Artes. Em 15 de fevereiro de 1937, redigiu uma carta solicitando o seu afastamento

[2] Relato do artista à então diretora da Pinacoteca de São Paulo, Maria Cecília França Lourenço, para compor o boletim *Prêmio Aquisição* – homenagem feita em julho de 1984.

do quadro de funcionários, porém se colocando à disposição da Academia durante a sua estadia na Europa.

Fazendo buscas em periódicos e jornais da época, encontramos duas matérias que parabenizam os artistas pela conquista do prêmio. A primeira no jornal *Diário Popular*, em 3 de maio de 1937, onde quem concede a entrevista é o próprio Oliani, destacando seus objetivos de estudar muito para melhorar as técnicas artísticas e ser conhecido no estrangeiro. Outro fato importante é que tanto Oliani quanto Pádua Dutra, que aqui exerciam cargos públicos, aproveitariam a viagem para conhecer a metodologia de ensino europeu.

Em outra matéria publicada no jornal *Folha da Manhã,* em 29 de janeiro de 1938, o texto menciona como os artistas ganharam o Prêmio de Aperfeiçoamento e exalta o fato de Oliani ser um ex-aluno da Escola de Belas Artes.

Como o período em que ficou na Europa não está no dossiê escrito pelo artista, deixaremos aqui uma lacuna a ser respondida quando tivermos a oportunidade de consultar o acervo da Academia de Belas Artes de Florença, na Itália.

Algumas informações coletadas a respeito foram reunidas no livro *De Valentim a Valentim* (2010) de Mayra Laudanna e Emanuel Araújo. De acordo com o texto, os artistas se fixaram em Florença, porém Pádua Dutra adoeceu e veio a falecer em 1939. Apesar do infortúnio, Oliani conseguiu se matricular na academia e foi o único dos estrangeiros a se diplomar em dois anos.

Em Florença, o artista produziu provavelmente diversas obras, entretanto documentadas por ele temos*: Moça Umbra*, *Cabeça de Velho*, *Busto Vasco Chari* em bronze, e a *Santíssima Trindade* em gesso, esta executada para a Grande Exposição de Arte Religiosa na cidade, que ocorreria em dezembro de 1939.

Por determinação do governo brasileiro, o artista voltou em outubro daquele ano, ou seja, seis meses antes do final do prazo, não participando da exposição em Florença. O paradeiro dessas obras até o momento é desconhecido.

Ao retornar ao Brasil, Oliani reassumiu duas funções no Departamento de Educação Física, mas o mesmo não ocorreu na Escola de Belas Artes.

ARTE

MESA 30 - Processos de Criação - 3

Rosana de Morais
SOBRE O "TRÁGICO" NO PROCESSO CRIATIVO DA PREVISÃO DA PRÓPRIA MORTE DE ISMAEL NERY

Carolina Peres
PROCESSO DE CRIAÇÃO EM FOTOGRAFIA: REFLEXÕES SOBRE O TRABALHO "FONTE"

Sérgio Augusto de Oliveira
PAISAGENS DE SAL: CONEXÕES ENTRE ARARUAMA(BRASIL), SALAR DE UYUNI(BOLÍVIA) E DESERTO DO ATACAMA(CHILE)

Lúcia Quintiliano
A PRESENÇA DO OUTRO NAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS NA CONTEMPORANEIDADE

Marissel Marques
IMATERIAL: A CRIAÇÃO DE NEBULOSASILENCIOSA

SOBRE O "TRÁGICO" NO PROCESSO CRIATIVO DA *PREVISÃO DA PRÓPRIA MORTE* DE ISMAEL NERY

Rosana de Morais
IA UNESP – frau.morais@gmail.com

RESUMO
Esse artigo investiga a ocorrência do "trágico" na obra pictórica e poética de Ismael Nery, que relacionado ao drama pessoal nos últimos anos de sua vida, entre 1930 e 1934, pode ser entendido como uma tragédia encarnada, onde vida e obra ao se confluírem, constituíram um jogo no qual a necessidade e o acaso forjaram *Previsão da Própria Morte*, uma obra inquietante do modernismo brasileiro. Ao transpor os limites de espaço-tempo, veremos o diálogo com a antiguidade clássica e a arte contemporânea, e como esse artista vivenciou seu *pathos* e não apenas o representou através de seu processo criativo.

PALAVRAS-CHAVE
Ismael Nery. Modernismo Brasileiro. Morte. Trágico. Processo Criativo.

ABSTRACT
This article aims at investigating how the "tragic" occurs at Ismael Nery's pictorial and poetic masterpiece, relating it to the personal drama in the last days of his life, between 1930 and 1934, which can be understood as the tragedy embodied. When life and work converge, it can constitute a game, in which the necessity and the random act forged "Previsão da Própria Morte", a provocative masterpiece in the Brazilian Modernism. When breaking the boundaries of space and time, we can see the dialogue between classic ancient and contemporary art, and how this artist not only represented his pathos, but above all experienced it trough of his creative process.

KEY WORDS
Ismael Nery. Brazilian Modernism. Death. Tragic. Creative Process.

Introdução

Ismael Nery, em algumas pinturas, poesias e escritos de sua última fase artística, representou elementos que podemos entender como "trágicos", tal mudança em seu lirismo de processo criativo talvez seja devida ao drama particular originado pelo diagnóstico de tuberculose, a doença que o levou à morte em 1934. No entanto, a ocorrência desses elementos aparenta ter relação também com sua vida pregressa à doença, culminando numa espécie de tragédia encarnada na obra "*Previsão da Própria Morte"*, desenho no qual Nery prevê a idade com que morreria, profecia alardeada desde sua juventude, e que se cumpriu como destino, aos trinta e três anos de idade.

Os elementos trágicos a serem analisados são aqueles que inspiram horror e pena, ocasionados pelo acaso e fortuna, e que, transformaram-se em destino. Contidos nesse desenho e nos fenômenos em torno dele, sendo o ponto de partida para um breve estudo sobre o trágico em Nery. Nessa obra, vemos representado alegoricamente um presságio, e, através desse registro que se tornou real, temos o desfecho trágico. E dessa forma singular, podemos considerar que numa abstração de espaço-tempo, o artista dialogou com a antiguidade clássica e também com manifestações contemporâneas na arte, ao romper com o limite da representação artística ao vivenciar seu *pathos*.

Ao descortinarmos as particularidades e acontecimentos do processo criativo de *Previsão da Própria Morte*, que precedem o desenho em mais de quinze anos e o desfecho ocorrido cerca de dois anos depois de sua feitura, vemos uma obra emblemática do modernismo brasileiro, e quiçá, das artes visuais. Nessa análise, foram utilizadas algumas noções sobre o trágico oriundas da filosofia e do teatro, relacionando aos próprios escritos de Ismael Nery e à crítica de autores brasileiros.

Previsão da própria morte: a tragédia encarnada

Os poetas serão os últimos homens a existir, porque neles é que se manifestará a vocação transcendente do homem.

Ismael Nery

Tão precoce quanto sua morte foi sua vida, teve contato com as vanguardas europeias e com o modernismo brasileiro, no panorama nacional da primeira metade do século XX foi tido como um artista controverso e por vezes maldito, o que acarretou um atraso de quase vinte anos para o reconhecimento de seu legado.

Ismael Nery nasceu em 1900 no Belém do Pará e morreu em 1934 no Rio de Janeiro. Foi um artista polivalente, e se expressou através da pintura, poesia e filosofia, é considerado que teve três fases artísticas: expressionista, cubista e surrealista. Além de seu legado de pinturas e poesias também elaborou o sistema filosófico nomeado "*Essencialismo"*, o qual nunca fora escrito e chegou a nós através dos relatos e depoimentos de seus amigos.

De sua produção pictórica restam cerca de duzentas pinturas, e mil

desenhos e aquarelas, e pode-se dizer que, na contra corrente da história do modernismo brasileiro, sua obra é majoritariamente marcada pelo estudo da figura humana e com poucas alusões ao contexto nacional. Sendo que, sua produção ou que restou dela, fora conservada pelo esforço e dedicação de amigos e conhecidos salvando-a dos cestos de lixo ou da simples destruição, sem menosprezar tantos outros que não foram citados nesse estudo destacam-se o zelo da esposa Adalgisa Nery e do amigo Murilo Mendes.

A fim de encerrar essa sucinta apresentação de Ismael Nery vejamos o retrato descrito por Mendes no prefácio que escreveu em 1972 a pedido de Bento:

> O menino nasceu com o século em Belém do Pará, cresceu sob a tutela propícia dos Deuses, filho de um médico que, já com grande fama, morreu muito jovem (Dr. Ismael Nery) e de uma senhora singularíssima, enigmática (D. Marieta Macieira, mais tarde a "Irmã Verônica"), armada de poderes mediúnicos, familiar dos Karamazof[1], inteligência notável mas descontrolada, que infernizou a vida do filho ("Ela me construiu e me destruiu", dizia este); encarnação, em modo superlativo, da "Genitrix" de Mauriac. (BENTO, 1973, p. 7)

Ainda muito jovem, e por volta de seus quinze anos, Ismael afirmava que morreria aos 33 anos, a idade de Cristo, a idade que seu pai morreu. Essa certeza, quase profética, foi atestada por Murilo Mendes, por Antônio Bento, entre outros amigos[2].

E assim ocorreu seu falecimento com 33 anos de idade, no dia 6 de Abril de 1934, cujos acontecimentos são narrados vividamente nas memórias de Pedro Nava, que fora seu último médico, a seguir, o relato na voz do personagem Egon[3]:

> A doença foi se mantendo mais ou menos no mesmo quadro até fins de março de 1934 quando aumentaram os sinais de fraqueza e, pior, sonolência que logo passou a uma situação de torpor grave do qual ele mal emergia. (...)
>
> Era católico e como tal acabaria. (...)
>
> Se insistentemente chamado, sua mímica era de esforço, como foi de sofrimento e protesto quando sua mãe abriu um armário do seu quarto, dele tirando o hábito de irmão-menor dos franciscanos, dizendo alto que ia amortalhá-lo com o dito. Egon sempre guardou a impressão de que ele esteve consciente até que sobreviesse sua

[1] Mendes faz alusão à obra de Dostoievsky, que na grafia das traduções atuais é *Os Irmãos Karamázov*, na grafia original para a edição de 1973 lê-se: "Karamazof" (BENTO, 1973, p.7).
[2] Algumas das fontes que atestam essa previsão são: Murilo Mendes (1996, p. 58), Antônio Bento (1973, p. 28) e Affonso Romano de Sant'Anna (MATTAR, 2000, p. 60).
[3] Em suas memórias Pedro Nava cria o heterônimo Egon, que é seu porta voz..

> morte. Esta veio às oito horas e quarenta minutos da noite de 6 de abril de 1934. (...)
>
> Do velório de Ismael o Egon guardou três impressões indeléveis. Do desespero grandioso de sua mãe que lembrava o das heroínas do teatro antigo e que estava envultada pelas figuras femininas de Sófocles com suas lágrimas bagas de fogo. Da atitude exemplar de Adalgisa cuja dor era mostrada apenas pelo silêncio, pela imobilidade, pelo *decorum* da atitude, pelo espanto e pela palidez que a cobria. (...)
>
> O terceiro fato ocorrido no velório de Ismael Neri e que ficou para sempre gravado na memória de Egon foi a conversão instantânea de Murilo Mendes. (NAVA, 1983, p. 313 – 315)

A descrição vívida de Pedro Nava recria o desfecho dramático da vida de Ismael, e também o acontecimento marcante para Murilo Mendes, sua conversão instantânea ao catolicismo, que se deu através de uma espécie de catarse e que alterou profundamente sua poesia nos anos posteriores.

Então, como se rebobinássemos uma película, voltemos ao desenho objeto desse estudo, o qual antecipa esse desfecho, dialeticamente transformando-a em tragédia, pois fecha o paradoxo, entre uma previsão de juventude e uma obra inquietante, validado pela morte derradeira.

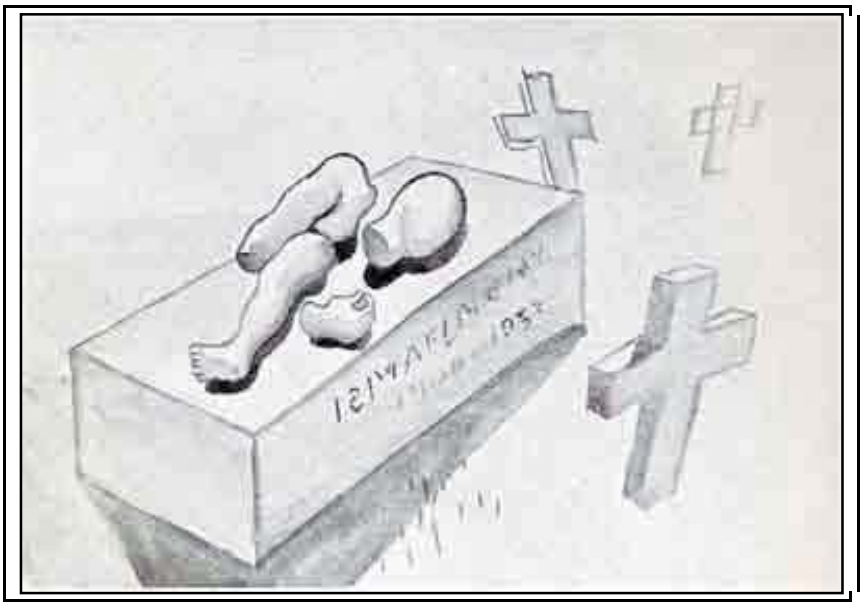


FIGURA 1. Ismael Nery. Previsão da Própria Morte, nanquim sobre papel, 15,6 x 22,3 cm, c.1932, col. Chaim José Hamer, S.P.[4]

[4] Ismael Nery. *Previsão da Própria Morte*, reprodução fotográfica em Aracy do Amaral, Ismael Nery: 50 anos depois. (São Paulo: MAC Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984, p. 240).

Previsão da própria morte (fig. 1) é um nanquim sobre papel, tal composição não é datada e supõe-se que tenha sido feita no ano de 1932. Na qual, temos uma espécie de lápide com destroços de um corpo humano e ao redor e em perspectiva vemos três cruzes, na lápide vemos inscrito o nome de Ismael Nery, logo abaixo se lê a indicação 1900-1933, que dão a entender o ano de seu nascimento e a referência de sua morte aos trinta e três anos.

Essa previsão atestada em relatos e testemunhos de diversos amigos alcança na pessoa mística que foi Nery, um tom de profecia, desvairo religioso e obsessão pela figura de Cristo. Que fora retratado em pinturas, em alguns de seus poemas e exacerbado em sua própria fala, como atesta esse trecho colhido em Mendes (1996, p. 57) “Eu sou o sucessor do poeta Jesus Cristo encarregado dos sentidos do Universo.”.

E justamente esse misticismo que atraiu a alguns, afastou tantos outros, veremos, através de Bento (1973, p. 13-14), a crítica mordaz de Oswald de Andrade com que fulminava poetas e escritores de seu desagrado, adaptada ao pintor: “Não vi e não gostei!” e ainda mais tarde, diria não acreditar na existência de Ismael Nery, afirmando ser pura criação de Murilo Mendes e de Antônio Bento.

Ainda analisando sua obsessão religiosa, vemos na crítica de Aníbal Machado a revelação de transtornos decorrentes e crescentes, ao comentar que, “as taras ancestrais, misto de doçura, religiosidade e certo sadismo psíquico, repontam nele, criando e destruindo a sua personalidade.” (AMARAL, 1984, p. 257). E também na crítica de Sant’Anna:

> O ego inflado de Ismael Nery, na confluência entre a mitomania e o misticismo o levaria a coincidir sua figura ainda mais com a do cristão. Não apenas foi enterrado com o hábito de São Francisco, mas tentou coincidir sua morte com a sexta-feira da paixão, quando tinha também, como Cristo, 33 anos. Atrasou-se um pouco, morreu uma semana depois, na sexta-feira de Páscoa. Morria miticamente cercado pelo número três. Morria reinscrevendo simbolicamente a idade da morte do seu pai, também de nome Ismael, morto aos 33 anos. Ismael-pai e Ismael-filho, o Ismael-pai era médico, o Ismael-filho o enfermo. O Ismael-Cristo e o Ismael-homem. O EU e o OUTRO. Dois em um. Três em um: a circularidade mítica e psicanalítica do 33. (MATTAR, 2000, p. 60 - 61)

Seu *pathos*, tanto a obsessão quanto a doença, na medida em que foi se intensificando fora representado em suas últimas produções, como vemos nesse

texto de Ribeiro:

> À medida que a doença avançava, suas imagens também apontam a marcha da destruição. Retratou corpos esquartejados com maior crueza, à maneira dos cortes dos açougues e em alguns casos ordenava as letras de seu sobrenome à semelhança do INRI sobre a cruz de Cristo. Seus desenhos do último ano registram as vísceras se voltando contra o organismo, provocando sua destruição e o corpo, não apenas em partes, mas em pedaços decompostos, justificando seu clamor de 1933 na "Oração de I.N.". (MATTAR, 2000, p. 65)

Os comentários críticos e os testemunhos, aqui concatenados, enfatizam o que podemos ver em outras obras desse período, nas quais percebemos que Nery ao comunicar suas emoções, pensamentos e filosofia, também deflagrou o drama da fragilidade da vida.

Essa intensidade dramática de mostrar a fragilidade da vida através da representação intensa da doença e da morte, talvez como tentativa de superação do próprio sofrimento, surge também nas obras de outros pintores, por exemplo, o brasileiro Flávio de Carvalho[5] e a mexicana Frida Kahlo[6].

Na série *Minha mãe morrendo* de Flávio de Carvalho, executada em 19 de Abril de 1947, retrata em nove desenhos, os instantes finais da agonia de sua mãe Dona Ofélia. De indubitável intensidade esses desenhos traduzem a solução encontrada por Flávio para superar o momento de tragédia.

Frida registrou em suas pinturas seu sofrimento, ao pintar com cores intensas as dores de suas inúmeras cirurgias na coluna no quadro *Coluna Quebrada* de 1944, e o dilaceramento físico e psíquico decorrente de três abortos, representados na pintura *Hospital Henry Ford* de 1932; afirmando certa vez, que não pintava sonhos ou pesadelos, pintava sua própria realidade.

Os temas que envolvem dor, flagelação e morte se tornaram recorrentes na arte contemporânea, entre tantos outros artistas citamos apenas Carvalho e Kahlo devido ao período artístico próximo e assaz similar ao de Nery.

No entanto, esses temas que envolvem sentimentos intensos, nos parecem

[5] Flávio de Carvalho: polêmico artista brasileiro e um dos grandes nomes do modernismo, atuou em inúmeras frentes, tendo sido: escritor, pintor, arquiteto, teatrólogo e etc. Nasceu 10 de Agosto de 1899 em Barra Mansa, Rio de Janeiro e faleceu em 4 de Junho de 1973, em Valinhos, São Paulo.

[6] Frida Kahlo: pintora mexicana próxima da estética surrealista, nasceu em 6 de Julho de 1907 e faleceu em 13 de Julho de 1954, em Coyoacán, México.

paradoxais em Nery, pois em seu catolicismo a salvação era justamente a morte, vemos no comentário de Enock, a percepção do agravamento de seu lirismo:

> Após ser acometido pela tuberculose que o vitimaria, o lirismo de sua obra surrealista foi cedendo lugar a um exercício de flagelação, de abertura de suas próprias entranhas, e ao afloramento do pesadelo. Foi quando ele criou algumas das obras mais lancinantes da modernidade brasileira. (SACRAMENTO, 1996, p.10)

O lirismo a que se refere o crítico, não parece corresponder à previsão e espera que possuía Ismael da própria morte, e talvez, possamos entender seu "exercício de flagelação", como consciência e superação, ou simplesmente, ajuste desses conflitos mediante a implacável tragédia.

A obra de Ismael em sua totalidade, plástica e poética, e não apenas na última fase, reverbera a frase que Denise Mattar (2000, p.13) tão apropriadamente comentou, "Nery abre tanto a sua alma que rasga o seu corpo.". Que a nosso ver, enfatiza a tragicidade da suas últimas produções executadas no período entre 1930 – 1933, e foram percebidas por críticos que analisaram sua obra, vejamos a observação de Ribeiro:

> Seu "Testamento Espiritual", escrito em novembro de 1933, fornece pistas para o entendimento de sua relação com a doença também manifesta em sua produção plástica dos últimos anos. Nele se coloca como um predestinado a explicar, seguindo os passos de São Francisco, a consolar e a amar. Prega que "a humanidade, como as plantas, precisa de estrume" e que de "nossos corpos renascerão aqueles corpos gloriosos que encerram as almas dos poetas, aqueles de que nós já trazemos o germe". Dessa forma acolhe a doença responsável pela glorificação de seu corpo e espírito. (MATTAR, 2000, p. 65)

Esses excessos, paixões e sofrimentos que compõe seu *pathos,* surgem não apenas em detrimento de doença, dor ou perdas, mas também no conjunto de sua obra, como vemos na interpretação do psicanalista Harmer, sobre outros aspectos constantes na produção de Nery:

> Como psicanalista amante de arte, significou muito ver desfilar diante de mim: filogênese, ontogênese, figura combinada, desenvolvimento fetal, trauma de nascimento, narcisismo, depressão, complexo de Édipo, psicossomática, instinto de vida, instinto de morte etc. (MATTAR, 2000, p. 67)

O olhar psicanalítico de Harmer parece endossar a percepção do mergulho

intenso e visceral de Ismael, mergulho esse, que talvez seja o divisor de águas entre o dramático e o trágico, criando espanto não apenas pelo horror, e sim, "*Mesmo dentre os eventos fortuitos, mais surpreendentes são os que parecem acontecer de propósito.*" (ARISTÓTELES, 1999, p. 48-49).

Ao pensarmos na obra de Ismael como um diário e entendermos que toda obra de arte tem necessariamente um cunho biográfico, refletindo a época e o individuo que a gerou, podemos tecer relações de sua pintura com a psicanálise, como Harmer observou nesse trecho:

> À medida que as obras eram apresentadas, fui me deparando com uma qualidade artística jamais vista por mim na pintura moderna brasileira. Excelente no desenho, na aquarela e no óleo, transmitindo sempre uma emoção e um sentimento que me tocavam profundamente. Porém o que mais me impressionou e surpreendeu é que vi, numa parte da obra de Nery, *Freud, artista plástico*, e isto eu ainda não tinha visto na pintura brasileira e nem na internacional. (MATTAR, 2000, p. 67)

A observação que traça um paralelo entre a obra de Ismael e a psicanálise, possibilitada também pela aproximação do artista ao surrealismo, podem embasar boa parte das interpretações sobre os fenômenos conscientes e inconscientes que afluem em suas pinturas, desenhos e escritos. No entanto, a obra de Nery também parece estar em consonância com seu sistema filosófico, o *Essencialismo*; que pleiteava uma abstração do tempo e espaço, na busca do aperfeiçoamento físico e espiritual do homem, ou seja, ao fazer tal abstração sobre o mais simples ato, poderíamos identificar aquilo que é verdadeiramente bom na ação humana, pois teria o mesmo significado em qualquer época que fosse feito.

E assim, as particularidades e acontecimentos ou fenômenos no processo criativo de *Previsão da Própria Morte* e das últimas produções de Ismael, parecem estar relacionados tanto ao acaso de forças externas, quanto à liberdade de suas escolhas, que acabaram por forjar uma tragédia encarnada, misto de seus pensamentos e ações, aproximando-o quase a um mito[7].

[7] Referência alusiva à exposição Ismael Nery: 100 anos a poética de um mito, a cargo da curadoria de Denise Mattar (MATTAR, 2000) e ao artigo de Mário Pedrosa datado de 4 de dezembro de 1966 publicado no jornal *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, no qual o autor correlaciona a genialidade de Leonardo Da Vinci ao homem universal e artista total que também foi Ismael Nery (AMARAL, 1984, p. 194-197).

Considerações Finais – Ressurreição de Ismael Nery

"Um conselho vos dou, com a autoridade que me conferem as rugas de minha resta, o meu olhar febril, as minhas mãos mutiladas: não façais o que vos causa nojo, mesmo que tal nojo seja mínimo. Orientai vossa ciência para conseguirdes um aumento micrométrico das vossas sensibilidades."

Ismael Nery

Talvez, para essas considerações finais seria mais apropriado ao invés de ressurreição considerar a salvação e aniquilamento de Ismael. Mas, ressurreição aqui nesse breve estudo, pretende aludir a uma nomenclatura que, talvez, Ismael preferisse para que fosse entendido o aniquilamento que o salvou. Pois justamente seu declínio físico apenas confirmou cada um de seus passos e *pathos*, e mesmo alegoricamente, é da ressurreição de Ismael que se buscou tratar, ao pesquisar sua vida e sua obra nesse estudo.

De forma, por vezes anacrônica e um pouco desordenada, pretendeu-se explicitar os elementos trágicos que passam a fluir na obra de Nery, alguns em decorrência e correlação direta a tuberculose que o levou à morte, outros com relação ao seu misticismo e o *"Essencialismo*", seu sistema filosófico. Com esse estudo, não fora pretendido adentrar e esmiuçar o conceito de trágico filosófico ou teatral, e sim apenas, apontar algumas aproximações possíveis nas artes visuais.

Ao espreitar o processo criativo de *Previsão Da Própria Morte* de Ismael Nery, o intuito fora o de organizar os antecedentes e precedentes da feitura desse desenho, por acreditar, que é uma obra inquietante na arte brasileira, e quiçá, na história da arte.

E assim, convido o leitor, esse implacável júri das permanências no tempo, a reconsiderar mais uma vez a "tragédia encarnada" na vida e obra de Ismael Nery.

Vimos que, os elementos "trágicos", como os descritos por Aristóteles, que causam terror, piedade e emoções não esperadas, passaram a ocorrer com freqüência na obra de Nery a partir do diagnóstico da tuberculose, transitando entre o dramático e o trágico.

No entanto, o desenho *Previsão da Própria Morte*, é um registro pictórico feito em torno de 1932, e com artista já enfermo, no qual ele inscreve a idade com que morreria. Presságio ou previsão, atestada em documentos e relatos desde a juventude do artista.

Através dos textos elencados, sabemos também, da crescente obsessão mística pela figura de Cristo e por todos os fenômenos que rondaram a vida de Ismael em torno do número três e do trinta e três, por exemplo, a santíssima trindade e a morte do pai; e o quanto, seu próprio sistema filosófico facilitou essas projeções reais e imaginárias. Não cabe aqui, julgar a religiosidade de Nery, e sim, apenas contextualizá-la.

Então, acredito que podemos auferir que os fatos pregressos de uma vida e pensamento místico-religioso, mediante a ferocidade da tuberculose que o impeliu à morte criaram uma obra onde o drama se fez trágico por justificá-lo. Ou seja, ao entendermos a previsão sinistra desde a juventude acerca da idade com que morreria como acaso; e correlacionarmos a sua liberdade de escolhas, representada pela fatalidade da doença, porém essa insondável no momento da feitura do desenho; vemos o desfecho inquietante e espantoso, uma tragédia encarnada: onde vida e obra ao se confluírem, constituíram um jogo no qual a necessidade e o acaso forjaram *Previsão da Própria Morte*.

Que só pode ser compreendida com esse potencial de significados trágicos, na medida em que, conseguimos conhecer e identificar esses elementos que fizeram parte de sua criação, que numa abstração de espaço-tempo, tão cara a Nery, foram justificados apenas no desfecho final, onde temos a salvação e a redenção do artista.

E assim, quando analisamos uma das obras onde Ismael Nery retrata sua própria morte, sua potencialidade da expressão artística, a revelação de significados profundos conscientes e inconscientes, forjada entre o modernismo brasileiro e as vanguardas artísticas europeias; podemos sentir, apesar de mais de oitenta anos decorridos de sua morte, seu vigor: maldito, moderno e surrealista.

Em *O Desejo de Pintar* nos diz Baudelaire (1995, p.324): “Infeliz o homem, talvez, mas feliz o artista dilacerado pelo desejo”. Quiçá, ao novamente narrar os passos trilhados por Ismael Nery, esse homem tão singular e que tinha certeza que seu legado continuaria em qualquer outro e em todos os outros, reverbere em nós e assim sejamos tocados por essa chama, essa paixão, e que nos tornemos poetas, que cumpramos seu vaticínio, e que também nós, manifestemos a vocação transcendente do homem.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy do. *Ismael Nery 50 anos Depois.* São Paulo: MAC Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. *Artes Plásticas na Semana de 22.* São Paulo: Editora 34, 2001.

ARISTÓTELES. *Os Pensadores.* São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARBOSA, L. M. F.; RODRIGUES, M. T. P.. *Ismael Nery e Murilo Mendes: Reflexos.* Juiz de Fora: UFJF MAMM, 2009.

BAUDELAIRE, Charles . *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENTO, Antônio. *Ismael Nery***.** São Paulo: Gráficos Brunner, 1973.

CATTANI, Icléia. *Ismael Nery.* Porto Alegre: Kraft Escritório de Arte, 1984.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Modernismo Que Veio Depois.* São Paulo: Alameda, 2012.

MASP. *Ismael Nery (1900-1934).* São Paulo: MASP, 1974.

MATTAR, Denise. *Ismael Nery: 100 anos depois a poética de um mito.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery.* São Paulo: Edusp, 1996.

NAVA, Pedro. *O Círio Perfeito.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SACRAMENTO, Enock. *Ismael Nery.* São Paulo: Casa das Artes, 1996.

SZONDI, Peter. *Ensaio Sobre O Trágico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro.* Petrópolis: Vozes, 1985.

TOLEDO, J.. *Flávio de Carvalho: O comedor de emoções.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

Rosana de Morais

Mestranda em Artes Visuais no IA/UNESP, na linha de pesquisa: Abordagens históricas, teóricas e culturais da arte, com orientação de José Leonardo do Nascimento. Possui especialização em Arteterapia/Terapias Expressivas (2014) e Licenciatura em Artes (2012). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em pintura e ilustração, atuando principalmente em: artes visuais e ilustração, sob pseudônimo artístico de Anasor.

PROCESSO DE CRIAÇÃO EM FOTOGRAFIA: REFLEXÕES SOBRE O TRABALHO “FONTE”

Carolina Peres
Instituto de Artes da UNESP – cp.carolina@gmail.com

RESUMO
O presente artigo apresenta alguns elementos que fazem parte do processo criativo do ensaio fotográfico “Fonte”. O trabalho foi desenvolvido no contexto de uma pesquisa sobre o dispositivo fotográfico onde a investigação sobre o tema se dá a partir da relação entre o fotógrafo e a câmera fotográfica. Sob o viés do dispositivo, são apresentadas reflexões a respeito do posicionamento espacial em relação ao desenvolvimento de pontos de vista, da possibilidade de transformação de uma realidade em outra por meio da fotografia e a consequente elaboração das imagens pela construção de narrativas.

PALAVRAS-CHAVE
Fotografia. Processo criativo. Dispositivo fotográfico.

ABSTRACT
This article presents some elements that are part of the creative process of the photographic essay "Fonte". The study was conducted in the context of the research about the photographic device where the investigation on the topic is given from the relationship between the photographer and the camera. Under the bias of the device, reflections are presented about the spatial positioning regarding the development of views, the possibility of transformation of one reality in another and the consequent preparation of images through narratives.

KEYWORDS
Photography. Creative process. Photography device.

As fotografias do trabalho “Fonte” foram criadas no contexto de uma pesquisa sobre o dispositivo fotográfico. Os questionamentos acerca da câmera e a consequente influência na poética da imagem reverberaram na produção de tais imagens, tendo como guia uma inquietação pessoal sobre o papel da câmera no processo criativo.

A câmera é um objeto que posiciona o fotógrafo no espaço. Por meio da câmera, ele entra em contato com a cena que ele busca fotografar. Há uma relação corporal entre o dispositivo e o fotógrafo que indica sua presença em algum lugar. Desse tipo de relação, diferentes vínculos são criados com o ambiente e de alguma forma dialogam com a imagem fotografada. De modo geral, qualquer câmera irá influenciar a percepção que se tem da cena observada. André Rouillé (2009) aponta

para esta condição inerente ao uso da câmera a qual influencia diretamente a maneira como a cena é percebida e a imagem capturada.

> Tal qual a ciência e todos os sistemas de referência, é *nas* coisas e *nos* próprios corpos que a fotografia dispõe seus observadores parciais. O que cada um deles sabe ver de específico, o que só cada um poderá apreender, não depende de sua subjetividade, mas da pertinência de seu ponto de vista. Esse ponto de vista ideal nas coisas e nos corpos provém tanto dos instrumentos (a perspectiva linear dos ópticos, a sensibilidade dos filmes, o obturador, etc.) quanto dos procedimentos utilizados pelo observador. (...) Cada ponto de vista consiste em uma configuração particular de percepções e de afeições, assim como de distâncias, de tempos de exposição, de enquadramentos, de velocidades, de formas, etc., isto é, de enunciações propriamente fotográficas. É por aí, aliás, que a fotografia e a ciência encontram a arte. (ROUILLÉ, 2009, p. 203, grifo do autor).

Rouillé adota o termo “observador parcial” para demonstrar que existe uma condição que faz com que o fotógrafo reconheça uma possibilidade dentre tantas outras. Condição esta que é delimitada pelo lugar que ele ocupa no espaço. A ação de fotografar se dá justamente pela maneira como se ocupa um lugar, onde as transformações e mudanças de ponto de vista ocorrem pelo deslocamento ou mesmo por novas escolhas, seja de espaço ou de equipamento. Temos então um modo de ver que se transforma constantemente e se relaciona com as experiências do fotógrafo, mas é essencialmente guiado pelo dispositivo fotográfico. Consequentemente, a imagem se compõe tanto da referência com a cena como das percepções de quem fotografou. Nas palavras de Rouillé, “a imagem se ancora nas coisas (das quais conserva um traço) e na vivência do fotógrafo (suas percepções e seus sentimentos)”. (Ibid., p. 204). Por mais simples e despretensiosa que possa ser uma fotografia, ela será um reflexo deste processo.

Fazendo um paralelo com a prática, as imagens do trabalho “Fonte” surgem de uma busca por um tema fotográfico, e se desenvolvem a partir de um ponto de vista bastante específico. Ao perambular pelas ruas da cidade de Ilhabela, encontrei o cenário de uma praça, num lugar em que diversas pessoas e crianças interagiam com a água de uma fonte num dia de calor (fig.1).

Minha aproximação com o assunto foi se construindo a partir da observação e por algumas imagens que capturava do local. A ação de observar e fotografar é simultânea, e ocorre numa forma de retroalimentação. Observar como sinônimo de

buscar um sentido para a cena, estabelecendo relações entre os elementos que se apresentam ao fotógrafo. Esse modo de pensar o processo artístico aproxima-se do conceito de rede, destacando a ideia de um “intenso estabelecimento de nexos” (SALLES, 2006, p.17) como parte da construção do fazer artístico. Não se restringe apenas ao ato fotográfico, mas ao processo como um todo, estando em constante elaboração. É um indicador de um percurso de criação.

Fig. 1: Fonte localizada em Ilhabela, litoral de São Paulo. Fonte: arquivo pessoal.

Num primeiro momento, a imagem da fonte não se revelou como um tema em potencial, mesmo assim, parei para observá-la. Este desinteresse inicial se deu particularmente pelo meu posicionamento em relação a ela, de onde eu a via pela incidência direta do sol. Fui até o lado oposto de onde eu estava e passei a observá-la tendo o motivo na contraluz. A partir deste ponto de vista, considerei a possibilidade de explorar a fonte como tema por algumas características que considerei importantes, tal como o movimento dos corpos em contato com a água e a luz local. Neste tipo de incidência solar, ao final da tarde, há uma predominância de tons amarelos e dourados, uma situação interessante que me permitiu trabalhar as figuras humanas como sombras em um fundo com esta cor. A luz é uma condição inerente à fotografia e determinante nas qualidades que proporciona a uma

cena observada, modificando-se conforme as horas do dia.

Nas imagens do trabalho “Fonte”, a luz do final da tarde é uma condição importante ao conjunto das imagens. Ao mesmo tempo, a maneira como ela é trabalhada é fruto de uma percepção pessoal, distanciando-se de uma tentativa de representação do real, ideia esta que não cabe aqui.

A série de imagens deste trabalho se apresenta de uma forma que só é possível ser traduzida a partir de uma câmera, ou seja, a construção de uma realidade a partir de outra se dá pela utilização do dispositivo fotográfico. Nesse sentido, as imagens não se assemelham à cena da praça numa visão a olho nu, pois, sem a câmera, a cena da fonte não seria vista desta maneira.

Pensar esta questão nos termos da artificação traz uma perspectiva interessante. O termo artificação pode assumir um contexto amplo que não engloba somente a Arte, mas processos diversos que contêm arte. Interessa-nos a aplicação da artificação em termos artísticos, contextualizado nesta pesquisa. Steven Brown e Hellen Dissanayake (2009) identificam na artificação um processo de “tornar a realidade ordinária em extraordinária” (BROWN; DISSANAYAKE, 2009, p. 46). Um exemplo que complementa essa definição é dado pelos autores:

> No sentido mais elementar, movimentos corporais comuns, quando artificados (ou estilizados) através da formalização, repetição, elaboração e exagero, tornam-se “dança”, a linguagem comum faz-se poética ou literária, e materiais comuns (organismos, artefatos, ambiente) são apresentados extraordinariamente como pintura, escultura, e apetrechos de inúmeros tipos. (Ibid., p. 47, tradução nossa).

A situação de pessoas brincando na fonte da praça é apresentada neste trabalho de uma forma transformada. Por meio de uma formalização das imagens, o cenário se transpõe para um contexto em que não é possível identificar o local, ou seja, nesse sentido, ele se torna abstrato dando margem a novas configurações e interpretações. A luz atravessa a camada de água formando uma película dourada, porém, esta característica somente é percebida deste modo pelo uso do dispositivo, como podemos ver na fig. 2. Da mesma forma, a ação de brincar das pessoas ganha uma intenção diferente nas fotografias, podendo assumir outras qualidades além da brincadeira. Podemos até identificar um caráter lúdico nas imagens, mas que extrapola a brincadeira da forma como ocorreu no momento da captura.

Fig. 2: Carolina Peres, fotografia nº 48 da série “Fonte”.

Este raciocínio nos termos da artificação relaciona-se com um modo de ver criado a partir de narrativas. No momento em que fotografei, criei narrativas que guiaram o meu olhar na minha busca por imagens, sendo que estas narrativas conduziram a criação de uma nova realidade a partir da minha percepção. Significa dar visibilidade ao que não é visível, ou até mesmo percebido, indicando uma transformação de uma situação comum. Nesse sentido, a câmera fotográfica possui um papel importante pois registra uma faixa de luz diferente do espectro visível humano. Ela consegue captar detalhes e cores que o ser humano não vê, tratam-se de sensibilidades luminosas diferentes. Em outras palavras,

> O invisível não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver. Ou ainda: é aquilo que torna possível a visão. (PEIXOTO, 1996, p.15).

Por outro lado, as figuras humanas que aparecem nas imagens são apresentadas em seus contornos e sombras, sem que possamos identificar a identidade. São corpos em situações que sugerem uma encenação, similar a uma cena de teatro, *performance* ou dança. Corpos que se mostram capazes de contar

uma história ou se apresentam a mim para que eu conte uma história sem intenção prévia. Histórias efêmeras que se desfazem rapidamente na cena que observo, mas que se tornam uma história acabada no momento em que capturo a imagem utilizando minha câmera.

A capacidade do ser humano de contar histórias e relacionar fatos, por exemplo, indica caminhos para pensarmos a construção de uma narrativa. A união de elementos aparentemente distantes ganham sentido, podendo ser reconfigurados em uma nova realidade, graças à capacidade humana de abstração. O dispositivo, por sua vez, oferece a possibilidade de concretização destas ideias. Em outras palavras, a câmera fotográfica trabalhará na captura de fotografias: ela faz uma leitura de dados em termos técnicos, organiza em sequência, nomeia, indica informações do momento da captura como dia e horário, por exemplo. O fotógrafo recolhe dela este material, que ele não seria capaz de produzir com a mesma precisão técnica da máquina sem a presença da mesma, e inicia um processo de articulação entre a sua percepção, as imagens geradas e as projeções e relações para a construção de um projeto artístico. Esta é a base para a construção de uma narrativa.

Nesse contexto, a ideia de criar um painel (fig. 3) pela junção de algumas imagens que dialogavam entre si se concretizou. O painel resume a ideia de continuidade e ausência de limites entre as imagens do trabalho, como se toda a sequência fosse uma evolução encadeada de um movimento que se dá no espaço sucessivamente, marcada pela progressão das cores. Um lugar repleto de corpos em deslocamento, sem delimitação muito clara de um espaço. O espaço aqui funciona como um local de projeção para estes corpos, como numa espécie de espetáculo onde as pessoas se organizam conforme o fluxo de movimento. Além disso, este espaço não indica uma localização específica, apenas sugere um acontecimento.

Fig. 3: Carolina Peres, fotografia nº 43 da série “Fonte”.

A criação deste painel indicou um possível caminho de composição do todo onde busquei evidenciar esta ausência de limites entre as fotografias. A sequência toda é vista numa progressão como fatos que acontecem em cadeia e de forma cíclica. A ideia de continuidade ganha ênfase ao se relacionar com a água. Desta forma, como na imagem poética de Gaston Bachelard,

> A água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento contínuo. Imagens tão grandiosas marcam para sempre o inconsciente que as ama. Suscitam devaneios sem fim. (BACHELARD, 1997, p. 15).

A forma cíclica do movimento da água na fonte remete às fotografias deste trabalho. Desta forma, o cenário abstrato é um pano de fundo para o nascimento contínuo de imagens, o qual acolhe os corpos humanos da cena. A fonte como metáfora do nascimento contínuo gera um campo propício para o surgimento dessas figuras, abertas à interpretação de quem as vê.

O nome do trabalho, “Fonte”, remete à ideia de princípio, origem e pouco se relaciona com o contexto inicial da fonte localizada na praça, ou seja, não é uma legenda. Neste caso, trata-se de descontextualizar a ideia da fonte original para um lugar que possibilita o nascimento contínuo de imagens fotográficas.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BROWN, Steven; DISSANAYAKE, Ellen. The arts are more than aesthetics: Neuroasthetics as narrow aesthetics. In: SKOV, Martin; VARTANIAN, Oshin (orgs.). *Neuroaesthetics*. New York: Baywood, 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC / Marca D’Água, 1996.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALLES, Cecilia Almeida. Redes da criação: construção da obra de arte. 2. ed. Vinhedo: Horizonte, 2006.

Carolina Peres

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNESP sob orientação do Prof. Dr. Milton Sogabe e co-orientação do Prof. Dr. Fernando Fogliano. Bolsista da Capes (2013-2015). Bacharel e licenciada em Dança e Movimento (2007) e bacharel em Comunicação Social (Produção Editorial) pela Universidade Anhembi Morumbi (1999). Integrante do grupo de pesquisa cAt - ciência/ARTE/tecnologia, IA-UNESP/Cnpq (2009).

PAISAGENS DE SAL: CONEXÕES ENTRE ARARUAMA (BRASIL), SALAR DE UYUNI (BOLÍVIA) E DESERTO DO ATACAMA (CHILE)

Sérgio Augusto de Oliveira
IA/UNESP – sergusto02@gmail.com

RESUMO
O artigo apresenta o estado da pesquisa que discute a influência do sal na formação das paisagens típicas dos salares, salinas e desertos na América do Sul, tendo como objetos de investigação as salinas de Araruama/RJ no Brasil, o Salar de Uyuni na Bolívia e o Deserto do Atacama no Chile; locais que se pretende a realização de residências com o objetivo de produzir intervenções locais, bem como a coleta de fotografias, vídeos e entrevistas, no intuito de investigar as características próprias de cada espaço, mas sobretudo visa reconhecer semelhanças e diferenças entre as paisagens escolhidas, a partir do elemento sal.

PALAVRAS-CHAVE
Sal. Material. Residência. Arte contemporânea. Instalação

ABSTRACT
The article presents the state of research that discusses the influence of salt in the formation of the typical landscape of salt flats, salt marshes in South America, with the objects of investigation the salt of Araruama / RJ in Brazil, the Salar de Uyuni in Bolivia and the Desert Atacama in Chile; sites that want to conduct residential property with the goal of producing local interventions, as well as the collection of photographs, videos and interviews, in order to investigate the characteristics of each space and especially promote regional and cultural / artistic integration in search recognize similarities and differences between the chosen landscapes, from the salt element.

KEYWORDS
Material. Residency. Contemporary art. Salt. Installation view

INTRODUÇÃO

A presente investigação se configura como continuidade da pesquisa de Mestrado, defendido em 2014, que se iniciou com a produção de objetos e instalações produzidos com sal, tomando como elementos de diálogo as associações simbólicas, físicas ou experienciais com o material, bem como experimentos de contato com outros materiais, como metais, plásticos e resina.

Ao escolher o sal como matéria para a produção de trabalhos artísticos, busquei demonstrar e enfatizar o diálogo existente entre o artista e a matéria, nos moldes como Luigi Pareyson(1918-1981) define o "*diálogo do artista com a sua matéria,* no qual o artista deve saber interrogar a matéria para poder dominá-la, e a matéria só se rende a quem soube respeitá-la." (PAREYSON, 2001, 164)

Figura 1 – “A matéria só se rende a quem soube respeitá-la. Luigi Pareyson”.
Serjão Augusto, 2012-2014.
Sal e desenho sobre latão em caixa de vidro. 30 x 30 cm.

Deste modo, no Mestrado a pesquisa investigou tais relações e, ao final dele, percebi a necessidade de uma maior aproximação com a formação natural e essencial do sal, surgindo a idéia da realização de uma residência numa salina. Assim, realizei uma residência de sete dias na região dos Lagos, focada na cidade de Araruama (RJ), que proporcionou uma vivência e compreensão mais abrangente sobre os elementos formadores do sal, a partir da observação das salinas da região implicando, sobretudo, em novas articulações com a pesquisa em desenvolvimento.

Tal contato também revelou um novo modo de dialogar com o sal, permitindo observar, através de seu processo de formação, as variações cromáticas que o material sofre, suas múltiplas texturas, a vida que o circunda, os vínculos vitais que estipula com esses seres, assim como as mudanças e interferências que provoca no ambiente e nos trabalhadores envolvidos no processo.

A consequente projeção para o espaço aberto e natural também provocou na pesquisa mudanças relevantes, dando-lhe um caráter mais próximo ao conceito

de *campo expandido*[1] que fundamentalmente embasou grande parte das produções escultóricas pós anos 70 e assim se apresenta como pilar conceitual nesta pesquisa ao contemplar, por exemplo, a noção de *site specific,* modalidade que foi explorada em Araruama e que pretendo explorar nas demais residências.

Figura 2 – Intervenção na Salina Santa Teresa (Araruama/RJ).
Serjão Augusto, 2014. Foto: Acervo pessoal.

A escolha por salar, salina e deserto na América do sul reflete a tentativa de investigar as características próprias de cada espaço, para confrontar com a residência realizada nas salinas em Araruama (RJ) em 2014, promovendo uma integração regional e cultural/artística na busca de reconhecer semelhanças e diferenças entre as paisagens escolhidas.

Figura 3 – Intervenção na Salina Santa Teresa (Araruama/RJ)
Serjão Augusto, 2014. Foto: Acervo pessoal.

[1] Expressão associada à crítica Rosalind Krauss publicada pela primeira vez na revista *October* em 1979 e que trata de uma nova abordagem do espaço em relação à escultura tradicional, revelando sobretudo a necessidade de incorporação de elementos que estão fora do objeto de arte e que interferem na percepção do objeto artístico; além de ser um marco de passagem para a pós-modernidade.

O processo de residência também pretende relacionar e perceber com maior nitidez a formação cultural e social da América Latina, já que a pesquisa vislumbra a permanência em três países distintos (Brasil, Bolívia e Chile), o que promoverá, a partir de uma referência comum (o sal), percepções de proximidade e de distinções entre as regiões estudadas, assim como as inferências e transformações que a matéria estipulou em cada espaço.

Através da produção de trabalhos de arte e de intervenções que pretendo executar nos locais das residências, também vislumbro a possibilidade de diálogo com artistas destas regiões, promovendo a construção e a amplitude das minhas ações enquanto artista, assim como o contato com trabalhos de diferentes abordagens e linguagens, associados a variadas culturas.

A experiência da residência surgiu diante da necessidade de ampliação da pesquisa plástica que se baseou no material sal, tendo sido produzidos objetos e instalações num primeiro momento da pesquisa, surgindo daí a possibilidade de partir para o ‘campo ampliado’ e de formação original do material.

Nas salinas de Araruama...

No desenvolvimento do trabalho e de acordo com o encaminhamento da pesquisa plástica percebi a necessidade de incorporar ao trabalho algo além da configuração objeto/escultura que ele, até então, vinha se configurando. Pensei então num processo de residência numa salina da região dos Lagos, Rio de Janeiro.

A residência foi executada em dois momentos: um em janeiro e outro em abril/maio de 2014 totalizando uma permanência de sete dias na região, num processo de registro e reconhecimento do ambiente das salinas.

Neste período, os registros e o reconhecimento do espaço se deram, num primeiro momento, no intuito de reunir informações sobre o material físico e humano, e, posteriormente, foram coletados dados relacionados aos aspectos concernentes à história e influência do sal na cultura e vida locais. Tais dados foram construídos através de entrevistas com os salineiros e conversas informais com pessoas da comunidade. Também realizei múltiplos registros em vídeo e fotografia que documentam este processo, registros que utilizei na exposição de defesa do Mestrado e na análise dos elementos citados e presentes no contexto da salina.

A realização desta atividade tornou-se relevante e importante, na medida em que potencializou o processo de pesquisa, voltando-se para o aspecto prático, poético e experimental, atrelado aos objetivos da linha de pesquisa “Processos e procedimentos”, num desfecho ampliado em relação ao início da pesquisa.

A busca pela realização de trabalhos numa salina vai de encontro à ampliação da pesquisa plástica para os âmbitos do espaço aberto, público, o que os torna representativos no sentido transformador, espacial e específico da arte, tomando assim uma direção focada na influência do espaço no trabalho de arte. Este mesmo aspecto foi objeto de reflexão durante a construção dos trabalhos iniciais da pesquisa, ainda em ateliê, ao construir diálogos entre o sal e as características espaciais presentes como a temperatura e umidade, por exemplo.

A proposição da residência foi salientada diante da necessidade de complementar a pesquisa, já que o desenvolvimento do trabalho foi direcionado para reflexões sobre o elemento sal como matéria para a produção de arte, bem como suas transformações perante as influências sofridas, de maneira que a compreensão sobre a formação e os ciclos de transformação tornam-se construtivas de um universo de maior compreensão em relação ao material foco desta pesquisa.

Neste viés a proposta de residência inseriu-se na pesquisa como um elemento constituinte do levantamento de campo, dando-lhe um caráter validador e de potencial veia contemporânea.

Na possibilidade de aliar teoria com elementos práticos, esta pesquisa trouxe também, reflexões acerca das interações entre arte e vida, num processo unificador e detentor de caracteres próprios da linguagem e expressão, típicas do universo da arte.

O local escolhido é uma área de antigas e tradicionais salinas do Brasil: a região dos Lagos no Rio de Janeiro; que tem natural destinação para a produção de sal artesanal, tendo sido uma das principais fornecedoras para o mercado brasileiro há muitas décadas. Araruama, São Pedro da Aldeia e Cabo Frio tem histórias ligadas à exploração do sal, com clima e condições geográficas propícias à extração e beneficiamento do sal marinho.

A região também já foi a maior produtora de sal do país na década de 70, tendo atualmente como concorrentes, principalmente a região nordeste do Brasil

(RN) e o sal chileno.

Nos últimos anos, a produção salineira da região dos Lagos vem progressivamente sendo desmontada através do sucateamento das estruturas das antigas salinas, surgindo desse contexto, cenários que mesclam paisagens planas com moinhos e construções remanescentes do período áureo da produção salineira, com áreas abandonadas e com inserções visíveis da especulação imobiliária que ora se aproveita, quando não estimula tal desmonte.

Figura 4 – Detalhe de ferramenta abandonada em salina de Araruama (RJ)
Serjão Augusto, 2014.
Foto: Acervo pessoal.

A residência realizada tornou-se, então, um elemento de fechamento de um ciclo de pesquisa do Mestrado e que certamente se revelou definidor de um novo momento da produção, tomando um rumo mais adequado às preocupações espaciais e de apropriação de locais específicos.

A primeira visita à região aconteceu entre os dias 05 e 07 de janeiro de 2014 e focou-se na região da Praia Seca em Araruama/RJ, local de implantação de várias das primeiras salinas da região do Lagos. A proximidade com a lagoa de Araruama foi fundamental para esta ocorrência, já que a mesma tem alto grau de salinidade.

Após longa e cansativa viagem, ao chegar em Araruama por volta das 21h30 do dia 05/01/2014 percebi um contato diferente com a lagoa de Araruama: ventos

fortíssimos e um cheiro estranho no ar. A lua estalava no céu, grande e luminosa, espelhada nas águas movimentadas e muito agitadas produzindo um ruído parecido com o do mar. Uma bela noite na Praia Seca que parecia ser um lugar tranquilo e muito arejado, elementos fundamentais para a produção do sal.

No dia seguinte ao adentrar nas áreas destinadas às salinas e ao travar contato com um primeiro salineiro iniciei um diálogo, onde o relato sobre as difíceis condições de trabalho e subsistência foram a tônica da conversa. Foi descrita uma vida dura e pobre num ambiente hostil e de intensa exploração.

Este primeiro salineiro, em conversa informal, revelou-se como um salineiro em tempo restrito, pois tinha outra atividade num supermercado da cidade, mas que acompanhou, desde criança, a atividade realizada pelos pais, tios e avós.

Foram obtidos muitos dados através deste salineiro, desde a maneira de se construir os poços de água destinados à produção na salina até detalhes sobre os moinhos e relações de trabalho. Ele, gentilmente, forneceu dados sobre questões cotidianas, como a relação entre patrão-empregado e empregados entre si, revelando o caráter econômico e de subsistência que rege a atividade.

De forma humilde e simples, nas palavras do salineiro ficou claro que as condições eram precárias e que em outros tempos o sal era bem mais valorizado, descrevendo o “trabalho com o sal” como muito rentável, mas de variação muito grande, tornando a atividade de caráter imprevisível. Esta sazonalidade, segundo ele, afasta e torna-se decisiva para a diminuição e progressiva escassez de mão de obra na atividade, exemplificando, inclusive a partir da vinda, em outros tempos, de trabalhadores de fora para trabalhar na salina; o que hoje não acontece mais.

Outro aspecto que percebi foi o da clara decadência da atividade que sofre com a concorrência das grandes empresas, como a Sal Cisne em Cabo Frio, que se instalou nos anos 70 e progressivamente desvalorizou e tornou obsoleto o processo artesanal de produção do sal utilizado pelos salineiros autônomos. Esta situação agravou ainda mais o cenário nas salinas, provocando o enfraquecimento e dificuldades de manutenção. Diversos vestígios deste processo foram encontrados: áreas de antigas salinas abandonadas, antigas construções e antigas residências de salineiros em estado de total abandono e semidemolidas, partes de moinhos quebrados, pedaços de ferramentas, etc.

Um antigo morador, professor de Geografia aposentado, indicou os vestígios da antiga Companhia Nacional de Álcalis em São Pedro da Aldeia, responsável pela produção de Carbonato de Cálcio, um tipo de sal, e que teve sua origem e ápice no período de Getúlio Vargas, na sua historicamente conhecida estratégia política de impulsionar a indústria nacional.

Deparei ao caminhar pelas áreas que abrangem estas antigas salinas com amontoados de sucatas de moinhos que ficaram como resultado da desativação de muitas áreas de produção, fragmentos de hélices enferrujando ao ar livre, restos de estruturas e demolições que são o retrato fiel da desarticulação e esfacelamento da produção salineira na região dos Lagos.

Figura 5 – Vestígios de estrutura de moinho e antiga residência de salineiros em Araruama(RJ) Serjão Augusto. Foto: Acervo pessoal.

O próprio relato dos moradores da região da Praia Seca demonstra a decadência humana, social e econômica por conta do desmonte do ciclo salineiro.

A segunda visita aconteceu entre os dias 30/04 e 05/05/2014 e pretendia um aprofundamento nas questões levantadas na primeira visita, como os aspectos

visuais construídos pela ideia de “paisagem de sal”[2].

Um aspecto que me havia chamado à atenção da primeira visita foi o da “paisagem dentro da paisagem”. As várias paisagens construídas pela diversidade cromática, material e simbólica constituídas pelo universo formal e visual da salina. O foco da segunda visita foi, de certo modo, a captação de registros que demonstrassem por metáforas visuais a construção deste ideário.

Figura 6 – Detalhe de um dos poços na salina Fluminense, em Araruama (RJ).
Serjão Augusto. Foto: Acervo pessoal.

As múltiplas manifestações vegetais, minerais e animais demonstraram ser capazes de se reunir harmonicamente tecendo um campo de variedade formal e simbólico, definidor e representativo nesta pesquisa do caráter transformador representado pelo sal. Superfícies e texturas diferentes compõem este cenário; quente e frio dialogam lado a lado, marinho e terrestre, sólido e líquido, enfim oposições que se equilibram, constituindo unidade.

[2] Para saber mais sobre o conceito “Paisagem de sal” ver a minha publicação no VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual realizado em Goiânia/GO em jun/2014; e publicação disponível em: http://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2014/narrativas/Residencia%20artistica%20nas%20salinas.pdf

Figura 7 – Detalhe do fundo de um dos poços na salina Fluminense em Araruama (RJ). Serjão Augusto. Foto: Acervo pessoal.

Ao retornar para a segunda visita objetivei uma referencia construída na primeira visita: a localidade da Praia Seca, onde já se havia firmado contatos anteriores.

Retornei então à salina Santa Helena no intuito de colher depoimentos e mais imagens que complementassem às registradas na primeira visita.

No primeiro dia já se notou certo ar de deserto. Os salineiros não estavam lá, os galpões muito cheios, com os estoques muito altos, os trabalhadores provavelmente estariam envolvidos em outras atividades.

Consegui captar o depoimento de dois salineiros, que descreveram à sua maneira as condições de trabalho e vida decorrentes da atividade salineira. Trabalhadores humildes e dependentes das condições impostas pelos patrões e pelo modo de vida que lhes é imposto. Vindos de famílias que há décadas são envolvidas com o trabalho com o sal, em sua maioria não sabem desenvolver outra atividade, não lhes permitindo, portanto, alternativa senão acatar aos desmandos

dos patrões, às condições desumanas de trabalho ou aos desígnios que lhes foram outorgados.

A triste história de cada um deles é percebida no semblante cansado e queimado pelo sol, permitindo imaginar os caminhos difíceis que trilharam.

A dificuldade em conseguir manter a família e negociar o sal também é perceptível. A relação patrão-empregado é de clara exploração. Os trinta a cinquenta por cento que os salineiros têm de entregar “de mão beijada” para os patrões refletem este estado.

Outro aspecto que me chamou a atenção nas salinas visitadas foram as situações ou imagens relacionadas e associadas a algum contexto que alude à transformação. O girar dos moinhos, o meu caminhar pelas salinas, as águas que correm, o vento que bate, os sons ritmados, etc. são exemplos associados à idéia de organismos em funcionamento e que se pode refletir a partir do funcionamento de uma salina.

Este aspecto relaciona-se mais diretamente com o desenvolvimento da pesquisa, pois dialoga diretamente com os trabalhos produzidos e derivados dela, podendo ser o elemento que liga o início e o final da pesquisa.

As transformações acontecidas quando os materiais dialogam entre si ou quando se transmutam a partir do contato físico entre eles, podem ser verificados também no contexto das salinas, sendo uma espécie de ampliação das experiências realizadas em ateliê. As águas que circulam entre os poços, bombeadas pela ação dos moinhos, determinam a produção do sal, intensificando e alimentando o seu ciclo. Suas mudanças de estados físicos, a passagem e mudança de estado do sal mediante as variações de temperatura, umidade e ventilação também são aspectos importantes na região das salinas, pois depende destes elementos a maior ou menor produção.

Portanto, as transformações acontecidas e observadas determinam o caráter vital da salina, aludindo à vida que corre por entre os processos de formação e que se multiplicam dentro e fora dela. Imagens e sons que possam aludir, metaforicamente, a estas paisagens se multiplicam desde a água que corre silenciosa, o girar ruidoso dos moinhos, o caminhar, o movimentar das hélices e dos vegetais ao vento, etc.

Desta maneira, a proposição de um trabalho que englobe esses olhares sobre a ideia de 'transformação' tornou-se imprescindível e que surgiu na captação de imagens relacionadas a movimentos, como as citadas acima.

A produção de pequenos vídeos[3] que tivessem como trilha, as cenas e os sons típicos do funcionamento das salinas responde à tentativa de ligar o espectador ao ambiente das salinas, por isso esta é uma das soluções que pensei para adequar o material colhido na permanência nas salinas, para compor a exposição que foi realizada na Galeria do Instituto de artes da Unesp em junho de 2014, como parte da defesa de Mestrado.

Considerações finais e próximas conexões: Salar de Uyuni e Deserto do Atacama

A partir da experiência nas salinas de Araruama pretendo, agora na pesquisa do Doutorado, estipular conexões com outras paisagens de sal, para que partindo de dados colhidos nestes locais, possa refletir sobre como o sal constrói e interfere nas paisagens típicas de cada espaço.

Tenho a expectativa que as próximas residências que realizarei no Salar de Uyuni (Bolívia) e no Deserto do Atacama (Chile) contribuam para uma maior compreensão sobre as formações baseadas em sais na América do Sul, se configurando como um possível elo de reflexão e de constituição referencial para a análise destas paisagens.

Da mesma forma que procedi na residência em Araruama, pretendo realizar intervenções no espaço, bem como registros acerca das paisagens e dos aspectos sociais e humanos.

Atualmente venho me preparando e levantando informações sobre os locais, características e condições de cada espaço, num movimento de preparação para as próximas residências.

[3] Vídeos disponíveis em https://www.youtube.com/watch?v=mF-aettPMWI e https://www.youtube.com/watch?v=zwRim2FWqhM

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2008

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

JONES, Ernest. **The simbolic significance of salt in folklore and supersticion.** In Essays in Apllied Psicho Analisys: London: The International Psycho-Analytical Press, 1912

KURLANSKI, Mark. **Sal: Uma História do mundo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**; tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998

LLOYD, Christopher. **O que aconteceu na Terra? A História do planeta, da vida & das civilizações do Big bang até hoje.** São Paulo: Intrínseca, 2011

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre educação.** Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Robert Smithson: arte, ciência e indústria.** São Paulo: Editora Senac, 2010

THIÉBLOT, Marcel Jules. **Os homens do sal no Brasil.** São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** 3ª ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2006 (Coleção Polêmicas do nosso tempo, 59)

Sérgio Augusto de Oliveira

Artista visual, Doutorando e Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, campus São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. José Paiani Spaniol. Docente na UnG (Universidade Guarulhos) atuando nos cursos de Arquitetura e Design Gráfico; membro do Coletivo 308.

A PRESENÇA DO OUTRO NAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS NA CONTEMPORANEIDADE

Lúcia Quintiliano
IA/UNESP – luciaquintiliano@hotmail.com

RESUMO
Entre as recentes produções artísticas da atualidade, podemos notar algumas em que a tônica para o seu acontecimento é a participação ativa e corporal do outro. Nestas produções, público e artista se unem para construírem juntos o objeto a ser exibido e fluído por todos. A série Invasão (2013/15) de Lúcia Quintiliano é uma dessas produções em que o artista convida o público a constituir a obra com ele. Solicitando a presença do outro tanto para compor a forma com qual o público habitará, como para a sua fruição. Assim podemos dizer que a inclusão do outro à proposta se dá tanto pela "forma formante", como pela "forma formada"; situação que direciona a nossa reflexão.

PALAVRAS-CHAVE
Presença. Participação. Coparticipação. Arte em movimento.

ABSTRACT
Among the recent artistic productions of today we can notice some in which the tone for its event is a body's active participation of the other. In these productions, audience and artist come together to build the object to be displayed and for all fluid. The Invasion series (2013/15) Lucia Quintiliano is one of those productions where the artist invites the public to make the work with him . Requesting his presence both to make up the way which the public occupy, as for your enjoyment. So we can say that the inclusion of the other to the proposal give both the "formant form" as the "shape formed"; situation that head our reflexion.

KEYWORDS
Presence. Participation. Co-participation. Art in motion.

1. O Outro

> Van Gogh […] almejou a apresentação pictórica de um material que qualquer pessoa do local poderia "observar", que milhares já haviam observado, apresentar um objeto novo, vivenciado como tendo seu próprio significado singular. (DEWEY, 2010, P. 185)

Entre as recentes produções artísticas da atualidade podemos notar algumas em que a tônica para o seu acontecimento é participação ativa e corporal do outro. Nestas produções, público e artista se unem para a construírem juntos o objeto a ser exibido e fluído por todos. Humberto Eco denomina essas produções de "obras em movimento".

> A poética da obra em movimento instaura um novo tipo de relações entre o artista e público, uma nova mecânica da percepção estética, uma diferente posição do produto artístico na sociedade; abre uma

> página da sociologia, e da pegadogia, além de abrir uma página da história da arte. Levanta novos problemas práticos, criando situações comunicativas, instaura uma nova relação entre contemplação e uso da obra de arte. (ECO, 2013, p.66)

Nessas "obras em movimento", o artista oferece ao público algumas possibilidades de atuação, organizando e orientando a sua participação sem, contudo, saber exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo pois as misturas de formatividades poderão intervir positiva ou negativamente no resultado final da obra. Todavia, estas interferências são desejadas pelo artista, tendo-se em vista que são elas que dotarão de vida a sua proposta.

Não podemos deixar de assinalar que a inclusão do outro na proposta confere-lhe um *status* particular. Ele deixa de ser um mero observador, espectador, intérprete, para se tornar um coparticipante da ação, na qual vivencia uma "experiência sensível baseada na relação de troca e partilha de sentidos" (BOURRIAUD, 2009). No entanto, a obra, mesmo organizada pelo coparticipante, será sempre obra do artista. O copartícipe poderá vir a ser um coautor, porém a autoria será sempre do idealizador da forma pois é o artista quem alavanca todas as possibilidades para que a obra possa vir a termo, e é o único que tem a visão do todo a ser almejado.

A série Invasão (2013/15) de Lúcia Quintiliano é uma dessas produções em que o artista convida o público a constituir a obra com ele. Quintiliano solicita a sua presença, tanto para compor a forma com qual o público habitará, como para a sua fruição. Assim podemos dizer que a inclusão do outro à proposta se dá tanto pela "forma formante"[1], como pela "forma formada"[2]; situação que direciona a nossa reflexão.

2. Forma formante

Para a "forma formante" a série se apropria da imagem de um caranguejo, cuja imagem, milhares já observaram. Entretanto, a artista o apresenta como um objeto a ser vivenciado, um objeto com um significado singular. O contato com a iconografia do caranguejo surgiu do convívio da artista com os moradores da Ilha

[1] Pareyson, 1997
[2] ibidem

Diana. Segundo Fernanda Stori (2010), a Ilha Diana é uma das últimas comunidades *caiçaras* da Baixada Santista, localizada entre a Área Continental e o Porto de Santos/Brasil[3]; convive, atualmente, com implicações provenientes do aterramento de área de manguezal, território tradicional de pesca da comunidade, por um empreendimento portuário privado[4]. O convívio da artista com a localidade ocorreu durante o desenvolvimento do projeto Ultramar-Ilha Diana (2013); projeto idealizado pelo artista Mauricio Adinolfi; uma enorme pintura espacial, que impactou as casas e as edificações públicas do lugar; no qual, a artista atuou como assistente, coordenando o projeto na ausência de Adinolfi.

Fig. 1 - Representação pictórica da 'maria mulata' nas paredes do Bar do Chilico – Ilha Diana (2013) Santos – SP – Fonte: Lúcia Quintiliano

A empatia com a imagem do caranguejo surgiu de sua representação na parede do bar do Chilico (morador da ilha), pois a sua representação evidênciou a luta da comunidade frente o empreendimento privado que ocupou o manguezal, em que "Homens e caranguejos" (CASTRO, 2007), estavam/estão sendo oprimidos. Apesar da instalação deste empreendimento, o homem ainda habita o mesmo território, mas os caranguejos não tiveram a mesma sorte. Centenas foram soterrados para implantação do terminal mencionado.

[3] Maior complexo portuário da América Latina.
[4] Embraport/ Empresa Brasileira de Terminais Portários.

A força e a resistência de ambos (“Homens e caranguejos”), deram vazão a criação da série Invasão (2013/15); na qual metaforicamente a artista propõe invasões territoriais, nas quais os caranguejos invadem espaços urbanos, numa alusão a invasão territorial sofrida por eles. Para tanto, a artista convidou amigos, alunos e parentes a produzir com ela os objetos que comporiam a sua proposta, criando uma "hibridação interformativa" (VALENTE, 2008) na constituição da forma que compôs a obra. Ao incluí-los em seu processo de formação, a artista os apresentou uma experiência sensível, uma forma de “coexistência perante a obra de arte”, (BOURRIAUD, 2009). A cor, a forma, e o material com que foram confeccionados os caranguejos variaram de acordo com o seu acontecimento, e de acordo com os lugares invadidos (*sites specifics*).

3. Forma formada

Com a - “forma formada” (série Invasão) - a artista foi coparticipante de proposições que buscavam o encontro com o outro coabitando espaços expositivos, nos quais “o seu papel oscilava ─ ora ela comportava-se como espectadora passiva, testemunha ─ ora como associada, cliente, convidada, coprodutora e protagonista”, (BOURRIAUD, 2009). Assim, a série deslocou a iconografia da Ilha Diana para o continente ocupando os espaços das exposições: Campo Minado (2013), L.O.T.E. (projeto *Continuum*) (2013), Parque Estadual da Juventude (2013) e o *Poipoidrome* no Frestas - Trienal de Artes de Sorocaba (2015), intervindo na urbanidade, transformando o caranguejo numa “bandeira, sigla, ícone, sinal, que criou empatia e compartilhamento, e que gerou vínculo”. (MAFFESOLLI, *apud* Bourriad, p. 21.)

3.1 Campo Minado

Na constituição da proposta da exposição do Campo Minado (2013) – realizada em um apartamento, durante um fim de semana - Lilian Bado, curadora e idealizadora do evento sugeriu uma “relação de troca e partilha” (BOURRIAUD, 2009) convidando artistas e interessados, em experiências artísticas contemporâneas, para exibir arte de diferentes linguagens e promover o diálogo, num espaço que foi todo preparado para desfrutar o lazer criativo, propiciando o “crelazer” (Favaretto, 2000), como fazia Hélio Oiticia (1937/1980) em seus

ambientes. Bado convidou Quintiliano e Christopher Guest a compor esse espaço por acreditar haver entre eles um diálogo, pois ambos lidavam na época com a mesma forma, com a mesma memória, lidavam com a figura do caranguejo ausente.

Fig. 2 - Lúcia Quintitliano – Invasão - *Site specific* – Campo Minado (2013) - Santos/ SP – Fonte: Lúcia Quintiliano

Guest assim como Quintiliano trabalham com a energia emanda do caranguejo. Quintiliano traz em sua concepção a memória da invasão sofrida em território de manguezal pela implantação do empreendimento portuário privado que aterrou centenas de caranguejos, promovendo a sua primeira invasão.

Fig. 3 - Christopher Guest - *English Map* (2013) e Lúcia quintiliano- Invasão - *Site specific* (2013) Fonte: Lilian Bado

Quintiliano Invade o espaço expositivo e o espaço urbano, pois a intervenção foi realizada não apenas no apartamento onde ocorreu a exposição Campo Minado mas também no calçadão em frente. Enquanto Guest usa o desenho de um mapa ampliado para a sua mostra; Quintiliano utiliza adesivos colados no teto e estêncil – técnica típica do grafite da geração dos anos oitenta (Boemer, 2013) – para compor a proposição, no calçadão, pois a ação visava a participação do outro,

brindando a proposta com uma microcomunidade de espectadores participantes em seu modo de produção (BOURRIAUD, 2009, p. 82), já que a intervenção foi feita com a colaboração dos Participantes do evento e dos transeuntes que passavam pelo local.

Fig. 4 - Lucia Quintiliano - Invasão – *Site specific* – Campo Minado (2013) –Santos/ SP.
Fonte*:* Lúcia Quintiliano e Lilian Bado

3.2 L.O.T.E. (Continuum)

No *Continuum,* o encontro com o outro se deu a partir da reunião de trabalhos que tiveram como conceito a repetição de um módulo. A proposta foi elaborada pelos artistas Felipe Bittencourt, Lucia Quintiliano e Lilian Bado.

Fig. 5 - Invasão – *Site Specifc* – L.O.T.E. (C*ontinuum)* 2013*. Fonte: arquivo da artista.*

> Felipe Bittencourt apresenta Geometria Sobre o Conforto, cuja repetição da queda determina a duração da performance, no limite de resistência física de seu corpo. Lucia Quintiliano realiza outra edição do *site specific* Invasão, com stencil de diferentes tamanhos do caranguejo 'maria mulata' estilizado dominando as janelas de vidro e as paredes do IA. Lilian Bado dispõe camadas de voil na entrada da exposição criando um penetrável para os corpos e para os olhos acessarem os ambientes passando pelas camadas brancas das cortinas de VOID[5].

O C*ontinuum* aconteceu no L.O.T.E. - Lugar, Ocupação, Tempo, Espaço (2013) que é um projeto de ação-vivência em Arte inspirada no programa *JAC* (Jovem Arte Contemporânea) que propõe a ocupação dos espaços do Instituto de Artes da UNESP, idealizado e organizado pelos artistas e docentes Agnus Valente, José Spaniol e Sérgio Romagnolo, envolvendo estudantes de Artes Visuais, Cênicas e Música, em cursos de Artes da Unesp, Usp, Unicamp, e afins.

No Continuum o adesivo é retomado, mas carregando em sua formatividade as características do grafite, pois, além de ser desenhado e recortado a partir de um molde, a coloração do caranguejo é obtida com as tintas em spray.

Durante a abertura da exposição, os caranguejos foram distribuídos ao público para que, de acordo com o imaginário de cada um, ocupassem outros espaços e outros lugares. Nesse sentido a obra nasce não somente do "movimento que liga os signos emitidos pela artista, mas também da colaboração dos indivíduos no espaço expositivo", (BOURRIAUD, 2009, p. 114), criando-se uma "hibridação interformativa" (VALENTE, 2008) na composição geral da instalação.

3.3 Parque Estadual da Juventude (2013)

A invasão no parque Estadual da Juventude trouxe à tona questões políticas e sociais; a intervenção aconteceu a convite dos artistas Bete Nobrega e Thiago Bender; este lançando um propósito de demarcar o lugar que, para ele, é um espaço contraventor, de invasão; uma "quebrada" por onde os moradores do entorno invadem, pois ela é vedada à comunidade porque, segundo as autoridades, à noite, o parque é invadido por "marginais".

[5] In Atraverso Journal – Contemporany Latin American Culture – October 9, 2013. https://atraversojournal.wordpress.com/2013/10/09/continuum-by-lilian-bado/

Desta forma, fechar as portas do parque à comunidade é a maneira que o poder público encontra para solucionar a questão. Em contrapartida, a comunidade acaba reforçando a postura dos invasores noturnos, adentrando o local pela "quebrada da virada", como é chamada pelos passantes, numa ação que coloca crianças e adolescentes em situação de risco porque fazem a travessia penduradas numa corda, podendo cair no rio que faz a divisa com o muro de contenção.

Fig. 6 - Invasão – na "quebrada da virada" – Parque Estadual da Juventude (2013) – São Paulo–SP.
Fonte: Thiago Bender

O estêncil foi retomado, por dialogar com os demais trabalhos feitos no lugar. Os caranguejos invadem o espaço da mesma forma que o morador o invade. Durante o desenvolvimento da ação, um carro da polícia estacionou ao lado do local, intimidando e dispersando a microcomunidade que se formou em volta do trabalho; esse incidente impediu a inclusão completa do outro na proposição porque a ação teve que acontecer rapidamente. Assim, a proposta não se fez participativa no sentido de incluir o outro em sua constituição, mas se fez colaborativa ao compor o espaço com os demais trabalhos que já ocupavam o muro. A invasão marcou o lugar com um simbolismo externo à cultura local, mas que "nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo, mediante uma ficção" (BOURRIAUD, 2009), e evidencia as relações que estabelecemos com a autoridade

e a maneira como essa autoridade usa o seu poder.

3.4 *Poipoidrome* – Frestas – Trienal e Artes de Soraocaba (2015)

Com a indagação: "**Quer expor na Trienal? Pergunte-me como.",** a artista Christiana Moraes convidou os artistas interessados em expor os seus trabalhos numa "exposição coletiva" fazendo parte do *Poipoidrome* - projeto de sua autoria - integrante do Frestas – Trienal de Artes de Sorocaba (2015). Este idealizado pela equipe do Sesc Sorocaba, com curadoria geral de Josué Mattos. "*Poipodrome*" problematiza as formas de acesso e de circulação da arte no circuito estabelecido em museus e galerias, promovendo a participação sem seleção das obras e/ou dos artistas. A força do trabalho de Moraes residia na multiplicidade de proposições. Para isso se consolidar a artista solicitou aos integrantes do *Poipoidrome* que fizessem a divulgação da "brecha" encontrada para expor na Trienal de Artes, tornando-os assim "automaticamente representantes do projeto, numa sequência contínua de transmissão de poder e de tomada do espaço"[6].

Fig. 7 - Invasão – Poipoidrome – Frestas – Trienal de Arte – Sesc Sorocaba – 2015 – Sorocaba/ SP.
Fonte: Flavia Paiva e Lúcia Quintiliano

[6] http://frestas.sescsp.org.br/not%C3%ADcias/querexpornatrienal.aspx.

E é por esta brecha que os caranguejos integraram o *Poipoidrome* e invadiram o espaço expositivo da Trienal de Artes de Sorocaba. Nesta etapa, os caranguejos foram confeccionados em tecido (feltro), costurados à mão e preenchidos com plumante; apresentando as dez patas, o que lhes conferiu um formato tridimensional e afetuoso.

Fig. 8 - Lúcia Quintiliano - Invasão – Poipoidrome – Frestas – Trienal de Arte – Sesc Sorocaba – 2015 – Sorocaba/ SP.
Fonte: Lúcia Quintiliano

A proposta – além de sugerir a presença do outro na manufatura, também a sugestiona na fruição do trabalho, pois a ação solicita a participação ativa do observador que pode: tocar e manipular o objeto; ações que, consequentemente preveem o seu desaparecimento.

> Pois sua finalidade não é o convívio, e sim o produto desse convívio, ou seja, uma forma complexa que alia uma estrutura formal, objetos colocados à disposição do visitante e a imagem efêmera nascida do comportamento coletivo. (BOURRIAUD, 2009, P. 116).

No entanto, a informação “levar um dos caranguejos”, não é disponibilizada ao público, pois a proposição apostava na responsabilidade do indivíduo com a obra com a qual ele podia interagir. A proposta, aliada à ética do observador, presumia o desaparecimento do objeto por meio de um acordo silencioso; assim, “ela se

inscreve numa história específica: a das obras que levam o espectador a tomar consciência do contexto que se encontra" (BOURRIAUD, 2009, p 79), e apresenta a "problemática da oferenda no convívio, da disponibilidade da obra de arte". (BOURRIAUD, 2009, 69)

O tempo e a duração da obra será determinada pela disponibilidade do fruidor ao seu redor, pois ela propõe o esvaziamento da forma, a retirada dos caranguejos; assim prolongando a sua existência, supondo-lhes abrigo e proteção. A obra não expõe somente "seu processo de construção (ou desmontagem), mas também a forma de sua presença entre um público" (BOURRIAUD, 2009, p. 69).

Mas o que farão com o caranguejo depois que chegar em casa?

4. Considerações finais

Com a "forma formante", na construção dos caranguejos, seja com os adesivos ou com o feltro (através da costura) - os vínculos relacionais para a sua execução já haviam sido constituídos anteriormente. A participação do outro foi gerada pela empatia com o objeto estético (caranguejo) e com o propositor, e as ações contribuíram para a solidificação dos vínculos pré-existentes.

Com a "forma formada", foi possível estabelecer novos vínculos, novos encontros, tecer novas redes de relações; uma vez que os convites para participação na exposição do Campo Minado (2013) e para o desenvolvimento da proposta do *Continuum* surgiu da visibilidade do caranguejo nas paredes do Bar do Chilico na Ilha Diana. Assim, pode-se dizer que o caranguejo foi o fomentador desses encontros, bem como, do encontro com os artistas que idealizaram a ação no Parque Estadual da Juventude.

Na Trienal de Artes (2015) no Sesc Sorocaba, o caranguejo adentra o espaço expositivo a partir da brecha apresentada pela proponente do projeto. Assim, o objeto estético é novamente o fomentador de novos vínculos e novas parcerias; numa ação que não se encerra em si, pois o caranguejo é levado a habitar novos espaços e novos lugares pelos coparticipantes da obra.

Importa salientar que as ações desenvolvidas "além-mar" estreitam os laços da artista com comunidade da Ilha Diana, pois a cada nova ação, a Ilha ganha visibilidade; consequentemente, novos olhares são atraídos para o lugar e sua

realidade (SANTOS, 2006). As ações corroboram o não esquecimento dos conflitos existentes entre os moradores e o Terminal Portuário Privado frente à opinião pública, catalisadas pela figura do caranguejo.

Campo Minado, *Continuum e Poipoidrome* são proposições que se concretizaram com a conjunção de multiplos envolvidos, pois os artistas proponentes convidam diversos outros artistas ao encontro e a convivência pouco habitual, nas quais a força de suas proposições reside na aposta do conjunto, na empreitada que só se materializa pela força do coletivo.

> Os trabalhos dos artistas são alicerçados sobre um programa geral, o que permite alinhavar um projeto com o outro. Essa abordagem do conjunto reforça cada um dos trabalhos individualmente, e que, se isolados, não teriam a mesma força, (PEIXOTO, 2012, p.9)

Desta maneira "a noção de inclusão do outro não é somente um tema, ela é absolutamente essencial para a compreensão formal do trabalho", (BOURRIAUD, 2009, P. 73). Onde:

> O público vê-se cada vez mais levado em conta. Como se agora essa "aparição única de um distante", que é a aura artística, fosse abastecida por esse público: como se a microcomunidade que se reúne na frente da imagem se tornasse a própria fonte da aura, o "distante" aparecendo pontualmente para aureolar a obra, a qual lhe delega seus poderes. (BOURRIAUD, 2009, p. 85).

As poéticas acima citadas não são obras para serem "consumidas passivamente" (ARCHER, 2001). O outro ao coparticipar da obra torna-se parte integrante dela, como num jogo de passar o anel: o artista ao partilhar com o observador partes do corpo da obra passa-lhe a responsabilidade de sua existência. Assim, o destino dos caranguejos é uma questão de compromisso e responsabilidade com a obra.

Por fim, podemos ainda observar que na atualidade os espaços das relações habituais se encontram duramente atingidos pelos espaços das relações virtuais. "A virtualidade por meio de sua representante *mor* (a Grande Rede) estreita (mas não consolida) laços sociais; encurta distâncias geográficas; e rompe barreiras temporais" (TARGINO E MOURA FILHO, 2012). Contudo, vamos perdendo – sem nos darmos conta – os encontros, os olhares, o contato. Ou seja, a capacidade de nos relacionarmos presencialmente. Aos poucos, vamos nos conformando com os

encontros mediados pelos objetos eletrônicos. No entanto, observamos também, que a arte com seus objetos estéticos vem mediando situações que tem favorecido o encontro entre as pessoas, criando espaços relacionais para que elas se conheçam e ampliem suas redes de relações, em ambientes onde a conversa, o diálogo, o encontro e a troca de olhares são mediados pelo encontro com a arte.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael**. Arte Contemporânea**. Martins Fontes: São Paulo, 2001.

BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, arte e politica, ensaios sobre literatura e história da cultura**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____**Formas de Vida:** a arte moderna e a invenção de si. Martins Fontes: São Paulo, 2011.

CASTRO, Josué de. **Homens e caranguejos.** Civilização Brasiliera: Rio de Janeiro, 2007.

ECO. Humberto. **Obra Aberta. Perspectiva**: São Paulo, 2013.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Martis Fontes: São Paulo, 2010.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Helio Oiticica.** Edusp: São Paulo, 2000.

HIEDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Editora Petrópolis: RJ, 2013

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética.** Tradução Maria Helena Nery Garcez. Martins Fontes: São Paulo, 1997.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções Urbanas: Arte/Cidade**.- 2ªed.- Editora Senac São Paulo/ Edições SESC SP: São Paulo, 2012.

SANTOS, Milton**. A Natureza do Espaço:** Técnica e Tempo, Razão e Emoção - 4. ed. 2. reimpr. – Edusp: São Paulo, 2006.

Artigos de publicações periódicas

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade**: **autor-obra-recepção**. ARS, São Paulo, n. 2, 2002,p. 9-29. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>. Acesso em 10 jun. 2011.

SOGABE, Milton Terumitsu. **O corpo do observador nas artes visuais**. In: Encontro nacional da ANPAP, 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas. UDESC: Florianópolis, 2007.

TARGINO E MOURA FILHO. **O Limiar das Relações Sociais em Plena Era das Tecnologias.** De olho na CI – n6, nº1 – 2015. Acesso em 2015.

Teses e dissertações

BOEMER, Otávio Fabro. **Graffiti como meio:** processo de criação entre sistemas - a lei, a rua, o mercado e a pesquisa em Arte. Dissertação de Mestrado. IA/Unesp. Defesa realizada em 26/6/2013.

STORI, Fernada Terra. **Adaptatividade e Resiliência no Sistema Socioecológico da comunidade caiçara da Ilha Diana frente à expansão portuária no estuário de Santos-SP**. Tese de Doutorado, Universidade Federal de São Carlos, 2010.

VALENTE, Agnus. **Útero .'. Cosmos** - Hibridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo. São Paulo, 2008. Acesso em: 16/06/2913.

Sites

https://atraversojournal.wordpress.com/2013/10/09/continuum-by-lilian-bado/ Acesso em 16/04/2015.

http://www.planetainvertebrados.com.br/index.asp?pagina=especies_ver&id_categoria=25&id_subcategoria=23&com=1&id=176&local=2 Acesso em 12/07/2014.

http://climacom.mudancasclimaticas.net/?p=1791 Acesso em 18/05/2015.

http://www.deolhonaci.com/news/o-limiar-das-rela%C3%A7%C3%B5es-sociais-em-plena-era-das-tecnologias/ Acesso em 20/05/2015.

http://frestas.sescsp.org.br/not%C3%ADcias/querexpornatrienal.aspx Acesso em 15/02/2015

Lucia Quintiliano

É artista plástica, arte educadora e mestranda no PPG em Artes, IA/UNESP, com orientação do Prof. Dr. Agnus Valente. Graduada em Ed. Artística na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras "Nossa Senhora do Patrocínio" (1988). Especialista em Teatro/Teatro Dança (1992), em Linguagens das Artes (2009), ambas pela Universidade de São Paulo, e em Arte pelo Nead/UNESP (2012). Atua nos Grupos de Pesquisa "Poéticas Hibridas" e "L.O.T.E.", coordenados pelo Prof. Dr. Agnus Valente - IA/UNESP.

IMATERIAL: A CRIAÇÃO DE NEBULOSASILENCIOSA

Marissel Marques
Universidade Federal do ABC – marisselmarques11@gmail.com

RESUMO
O projeto de pesquisa nomeado 'nebulosasilenciosa' foi criado para a aquisição do título de bacharel em dança pelo departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, dezembro de 2010) pela discente Marissel Marques. Foi apresentado uma experimentação que fez interface com a performance, a instalação e o audiovisual. A temática que circundou toda a criação foi: “Mulher, corpo e censura” ressignificado após o processo como: "O corpo Nua: Aspectos de censura”. O objetivo deste ensaio é apresentar as etapas da criação e os fundamentos teóricos mais importantes para as significações dos elementos que a obra se apropriou. Também descrever o processo criativo do grupo formado na ocasião para fazer o videodança com o mesmo nome da obra, salvo que os integrantes tinham formação nas diversas areas do conhecimento como: sociologia, filosofia, jornalismo, artes plásticas, músicas etc.

PALAVRAS-CHAVE
Immaterial. Criação. Dança contemporânea. Nebulosasilenciosa.

RESUMEN

El proyecto de investigación 'nebulosa silenciosa' fue creado y desarrollado por la estudiante Marisel Marques, como requisito para optar al título de Bacharel en danza, en el departamento de Artes Corporales de la Universidad Estadual de Campinas – Unicamp, en diciembre de 2010. El proyecto constaba de una experiencia que hacía interface entre la performance, la instalación y lo audiovisual. La temática presente en todas las presentaciones fue: “Mujer, cuerpo y censura” resignificado en: "El Nudo cuerpo: Aspectos de censura”. El objetivo de este ensayo fue presentar las etapas de la creación y los fundamentos teóricos más importantes para las significaciones de los elementos apropiados por la obra. Es de destacar, el proceso creativo del grupo formado en ese momento con el fin de hacer el video danza usando el mismo nombre de la obra. Los integrantes tenían formación en diversas áreas del conocimiento como: sociología, filosofía, periodismo, cinema, artes plásticas, músicas y otras.

PALABRAS-CLAVE
Inmaterial. Creación. Danza contemporánea. Nebulosasilenciosa.

1. A criação

> Olha esta folha em branco, colocada sobre minha mesa; percebo sua forma, sua cor, sua posição. Essas diferentes qualidades têm características comuns: em primeiro lugar, elas se oferecem ao meu olhar como existências que posso apenas constatar e cujo ser não depende de modo algum do meu capricho. Elas são para mim, não são eu. Mas elas tampouco são outrem, isto é, não dependem de nenhuma espontaneidade, nem da minha, nem da de uma outra consciência. Estão presentes e inertes ao mesmo tempo. Essa inércia do conteúdo sensível, tão frequentemente descrita, é a existência em si. De nada serve discutir se essa folha se reduz a um conjunto de representações ou se ela é e deve ser algo mais. O certo é que o branco que constato não é minha espontaneidade que pode produzi-lo. (SARTRE, 2008, p. 7)

O espaço, o interior. nebulosasilenciosa.1

O que se podia ver era o linóleo branco, as paredes brancas com uma barra vermelha que a enfeitava. A sala dividida em dois ambientes por uma divisória permeável, feita de plástico bolha. O espelho do primeiro ambiente também estava coberto com plástico bolha, o que tornava a imagem turvada. A sapateira marrom dificultava a passagem pela porta, permitindo a entrada apenas de um a um. A sala não tinha cadeiras, o que dava ao público toda a liberdade tanto para circular pelo espaço, ou sentar, ou deitar, em qualquer lugar, a qualquer momento.

O espaço seguia para um simulacro. A estrutura reunia sensações de diversos suportes artísticos: a instalação audiovisual, a fotografia e a dança performática. O que resultava numa pluralidade de imanências e recepções. O público ao entrar na obra, tornava-se voyer-espectador-cúmplice.

No primeiro ambiente, o vídeodança 'Memórias de um corpo'2 era projetado no teto. No segundo ambiente era projetado o vídeodança 'nebulosasilenciosa'3 no canto da parede que era curvado, em outras palavras, que não tinha angulação. Os vídeos ficavam no replay, cada um tinha a sua trilha sonora independente.

A divisória desenhava um triângulo vazio, alcançava do teto ao chão, com várias passagens. Todo o chão deste espaço era recoberto por plástico bolha. Bem perto do espelho tinha um vestido de tule branco, um vestido de noiva, com fotos coladas do ensaio fotográfico feito previamente com o grupo.

Na área externa foi armado uma tenda com uma faixa com os seguintes dizeres:

"NÃO HAVERÁ ESPETÁCULO, MAS POR FAVOR ENTRE E TIRE O SAPATO."

Esta frase relembrava a divulgação da mostra que constava os dizeres e a seguinte estética:

Obra de arte

18h
abre
24, 25, 26 e 27 de novembro de 2010
sala 7, Rua Elis Reginas, s/n, Instituto de Artes – Unicamp

na área externa, um banner preto com letras brancas em CAPS LOCK informa ao público:

"NÃO HAVERÁ ESPETÁCULO, MAS POR FAVOR ENTRE E TIRE O SAPATO."

Ao entrar uma sapateira em frente a porta, um piso branco embolhado, uma mulher nua que se esconde. encostando as costas na parede de pernas para o ar.

"Somam-se num contingente que se sustentam no ar os segredos de uma mulher."

público adulto.

Barra vermelha
sala branca
divisória
18:20h
rastejando transpõem a divisória o outro lado
18:21h
nua
obra
aberta

espelho
uma ostra
viscosidade
com uma mulher dentro
que se move molengamente
uma projeção na parede curva refletida no espelho
mora
mulher
ostra aberta
18 :4 0h fecha
relações projeções refletida curva
tcc 2010, Marissel Marques, orientadora: Holly Cavrell

As pessoas que integraram o grupo Zum:

1. Tatiane Benone, bailarina
2. Lucas Delfino, bailarino
3. Mariana Dias Jorge, bailarina
4. Luciana Palhares de Souza, jornalista
5. Ellen Nunes, arquiteta de vídeo
6. Bruna Piccazio, bailarina
7. Rafael Kashima, assistente de arte
8. Claudia Noemi, maquiadora
9. Daniele da Silva Faria, filósofa
10. Helena Tavares Gonçalves, antropóloga
11. Flávia Slompo, antropóloga
12. Janaína Faria, economista
13. Alexandre Silveira, arquiteto de vídeo
14. Erik Nunes, compositor
15. Thiago Liguiori, compositor e editor de vídeo
16. Fabio Reis, artista plástico
17. Cibelle de Andrade, diretora de fotografia
18. Guilherme Cruz, modelo
19. Fernando Catto, modelo
20. Adriana Miyamoto, fotógrafa
21. Shirley Paz, fotógrafa
22. David Osorio, iluminador e câmera
23. Luiz Rangel, assistente de fotografia e assistente de arte

24. Diogo Albuquerque, iluminador e assistente de fotografia
25. Marissel Marques, diretora
26. Holly Cavrell, orientadora da dança
27. Paulo Martins, orientador do vIdeodança
28. Edson Zanini, assistente do orientador de vídeo
29. Janaina Behling, escritora

Os pés que se descalçavam logo na entrada, tocavam o chão rústico e o linóleo branco. Somente os corajosos ou curiosos que avançavam, achavam as áreas cobertas pelo plástico bolha que estourava quando pisado.

Na parede branca ao fundo do primeiro ambiente, mostrava-se uma mulher nua encostada na parede, de pernas para cima, apenas com o rosto coberto por uma redinha bege.

Numa lentidão, o corpo escorregava como uma lesma, quando quase tocava o chão, insinua o gesto da vergonha da Vênus de Boticelli4.

Deformava a forma quando movia a pelve, em torção, até encostar o ventre no chão, silenciosamente, como matéria esculpida, num movimento de complexidade primordial:

- Eu me rastejava.

Após o rastro, a pausa, relaxava os braços e as pernas. Deitada no chão de barriga para cima, e, agora sem apoio, realizava a posição invertida, a vela da hatha ioga. Dançava sinuosamente de cabeça para baixo. Apreciava a imagem no teto:

- Eu me demorava.

Num lastro vertiginoso de 180 graus, o ventre voltava à diagonal do espaço. Num despertar, tirava a redinha e a deixava sobre o chão. Obstinada rastejava... obedecia ao destino. Sonhadora, almejava o encontro, na expectativa da mudança, no entanto, em todos os dias o caminho se mostrava livre.

Ao alcançar à divisória, alcançava o vestido transparente que exibia as fotos do ensaio fotográfico feito com o grupo que se formou para a realização do trabalho.

Em pé ascendia à luz, mas voltava ao chão, repousava as costas e com o vestido sobre os pés girava-o, como um balanço, num devaneio imoral, ingênuo e

profundo.

Do outro lado, o espelho duplicava o vídeodança 'nebulosasilenciosa', assim como o foco de luz que iluminava a concha:

- E, do outro lado, eu andava descontraidamente para habitar a concha e manipular a minha pérola.

Quando passava para o outro lado, andava normalmente, numa atitude cotidiana cumprimentava as pessoas que acompanharam a performer, para algumas olhava, intimamente abraçava alguém, ou falava coisas ao pé do ouvido.

Caminhava até o espelho, tendo desenhado menos um quarto de um círculo, voltava o olhar para o público, e falava:

- Fiquem a vontade!

Após a curva, os abandonava, novamente, para repousar na concha quente e fértil.

O corpo posto na horizontal, os olhos no espelho, solitária. Numa vontade simples, espalhava sobre a pele o líquido viscoso5 que recobria a banheira, narcisismo úmido. Sem critérios, apenas respondia ao desejo de retardar o instante daquele pequeno universo, rodava para maternalmente rolar pelo corpo a pérola, órgão do mundo, até chegar à primeira imagem, com a alma inteira, e, a língua quente e molhada haurida sobre a superfície da pérola.

Após o sonho se levantava. Referenciava a Vênus, mais uma vez, saía da concha e deixava o espaço.

Em média foram 30 pessoas por dia, foram 4 dias de apresentações, que chegava à 30 minutos.6

2. Elementos simples e polissêmicos

O fruidor crítico logo identificava que estava perante um dialogismo intertextual. A misancene transitava por uma zona nebulosa entre a originalidade e a cultura pop que possibilitava o reconhecimento e identificação de tais elementos num releitura e

correlações entre ícones do passado e do presente, numa espécie de retomada furtiva com pretensões estéticas. Se guiava para o pancalismo que é “inerente e imanente a uma contemplação narcísica que é a ‘primeira consciência de uma beleza’. O pancalismo é uma vontade de querer e ver em tudo o belo.”(FERREIRA, 2008. p. 148).

A experiência visual tinha elementos simples e polissêmicos que se encaminhavam para a revelação de um segredo, daquilo que não é dito mas circula. Essas nuanças das imagens poéticas serão ordenadas e descritas.

A temática que circundou toda a construção do espetáculo foi: “Mulher, corpo e censura” ressignificado como "O corpo nua: Aspectos de censura”.

A aliteração e neologismo 'nebulosasilenciosa', nesse caso, corresponde à fusão de diferentes significados sobre a esfera feminina contemporânea e os lugares necessários para acessá-la.

Primeiramente, trazemos que a vogal ‘a’ invoca a imensidão e o vasto tanto para a palavra nebulosa quanto para silenciosa e nesta fusão: “Recebe, como uma matéria suave, os poderes balsâmicos da tranquilidade ilimitada. Com ela o ilimitado entra em nosso peito. Por ela respiramos cosmicamente, longe das angústias humanas.” (BACHELAR, 2008. p.202)

A 'nebulosa' são as névoas que se formam na criação das galáxias, o berço das estrelas. Partimos da premissa de que tal universo se recria, cada qual na sua singularidade, preservando sua estrutura, assim como a cultura que a cada geração cultural é reelaborada com seus valores, visto que nessas relações há falta de clareza, assim como são imprecisas e confusas.

A respeito de 'silenciosas' supomos que estamos diante da polifonia imaginada durante a criação das estrelas, ante a proposição da criação de um espaço que ao entrar é necessário silenciar, o interior da palavra nos conduz a sensibilidade, ao mesmo tempo que invoca a imensidão do espaço do silêncio, perante o mundo do silêncio “a sensação do vasto, do profundo, do ilimitado nos acomete o silêncio” (BACHELAR, 2008. p. 60).

"O corpo nua: Aspectos de censura” traz a questão obscura que Vigarrelo

discute em 'História da beleza' que é a “certeza de uma inferioridade” (2006, p. 23). Tal inferioridade se inicia com Eva, ou seja, na criação do mundo de acordo com o cristianismo: “E da costela que tinha tirado de Adão, formou o Senhor Deus uma mulher”7. Ao longo da história Eva se tornou responsável pelo pecado original e pela desgraça do mundo.

> “A mulher continua inexoravelmente “inferior”, tanto mais porque sua beleza é feita para “deleitar” o homem, ou, melhor ainda, para “servi-lo”. Criada para o outro, ela permanece pensada para ele: promovida, sem dúvida, porém mais na literatura do que na sociedade.” (VIGARELLO, 2006. p. 27)

O grande paradoxo do sexo frágil apresentado por Vigarello são representados pelas qualidades:

1) a pecadora - atributo religioso;

2) a fria e virginal - que confusamente se contrapõem a submissão;

3) a imperfeita - devido à diferença obvia do sexo: órgão sexual do homem é visível e o da mulher invisível, denotando, nesta, uma “incompletude”;

4) útil – devido a gestação, a maternidade.

Mesmo no olhar pagão sobre a mulher, sendo este mais positivo, nota-se a submissão. Tomemos o exemplo da deusa Vênus do panteão, segundo a lenda romana, correlacionada à Afrodite dos gregos, é a deusa do amor e da fertilidade. No dicionário de mitologia grego romana de Kury o nascimento da deusa é apresentado em 3 versões: “filha de Zeus e de Dione; segundo uma versão mais antiga, (nasceu) dos órgãos sexuais de Urano, cortados por Cronos, teriam caído ao mar e dado origem à deusa; numa terceira versão ela teria nascido da espuma do mar.” (2001, grifo nosso)

Diante disso, tomamos como modelo a pintura da Vênus de Sandro Boticelli ("Nascimento de Vênus", 1485). Para Vigarello, nesta pintura do Renascimento, a mulher se torna belo sexo “a mulher, pela primeira vez, aproxima-se da perfeição (…) É a primeira forma moderna de um reconhecimento social (…) Vênus substitui a virgem.” (2006. p. 23-24)

Já, na atualidade consumista, a propaganda se utiliza do signo da mulher

perfeita em comerciais destinados à venda de produtos “conferindo ao objeto essa qualidade imaginária do feminino de estar disponível, à mercê (...)” (Baudrillard, 1991. p. 34). A cerveja ‘Devassa’, consideravelmente nova no mercado, levou o Conar (Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária) vetar a veiculação do comercial com a atriz americana Paris Hilton por considerá-lo "sensual demais"8.

O que conhecemos como 'a mulher perfeita' da contemporaneidade?

Para responder tal questão, concatenamos a verticalidade que nossa sociedade assume através da arquitetura, nossas cidades são verdadeiros ‘falos sociais’. E, a estética da beleza feminina empoderou-se deste ideal, Vigarello aponta para a “a vontade da magreza” que vigora o estatuto da “magreza contemporânea”. Ele informa que tal padrão de beleza ‘burguesa’ se iniciou no século XVII com o uso do espartilho, já apontando para o sentido de que “a verticalidade apertada se transformou em geometria obrigatória”. Assim, para a mulher ser de “qualidade” tinha que mostrar as características obrigatórias: o “alongamento das pernas”, o “alinhamento das costas” e a “estreiteza dos quadris”, “busto adelgaçado” e “barriga comprida” (2006, passim).

"O corpo nua: Aspectos de censura” no que tangencia a alternância do parâmetro vertical e horizontal que apresentamos no espetáculo estava sob o postulado do deus Shiva e da deusa Shakti que agem dentro de um só corpo, perante uma simbiose metamorfoseada. Shiva é o princípio da energia masculina, ativo, vertical, se posiciona ao lado direito do corpo e Shakti é o princípio da energia feminina, passiva assume papel de receptáculo e frágil, se posiciona ao lado esquerdo.9 (DANIÉLOU, 1989, passim).

- O ressignificado tratou a verticalidade do meu corpo repousado sobre a parede, como um pilar, uma pedra erguida, representação de Shiva (Mahâdeva = o deus supremo), princípio de toda a vida, o seu símbolo é o falo.

- Apenas minha cabeça ficava apoiada no chão. Numa lentidão reta, o meu corpo escorregava sobre a parede, descolava o corpo, antes de tocar o chão, formava um ângulo obtuso, neste momento eu tapava o sexo e o seio. Após a insinuação à vergonha cristã, iniciava uma torção pelo quadril até assentar o ventre no chão, quando invocava a mulher ancestral rastejante (posição horizontal), réptil, busco a serpente,

habitante do mundo subterrâneo, elas que conhecem os segredos da energia de Shakti, assumia a cobra mítica.

Porém, devido a questões conceituais substituímos o réptil pelo molusco, a lesma fora da casca, exposta, um rastro era deixado pelo corpo que se movia languidamente.

Como referência artística contemporânea trouxemos o trabalho de Maya Deren ('At Land' 10 A narrativa do filme é toda fragmentada, apesar de ter uma lógica aparente. Mesmo o filme sendo mudo é possível escutar as conversas e o barulho da natureza. Todo o filme desperta muitas sensações, ele é permeado por mistério devido ao corte da montagem das cenas e ao enquadramento fragmentado. Num determinado momento, ela aparece rastejando sobre uma longa mesa de jantar de uma casa, a qual acontecia uma festa, ela rasteja utilizando como apoio os cotovelos e os joelhos, como um soldado de guerra, numa empreitada solitária. As pessoas sentadas à mesa e as que conversavam em pé ficavam totalmente indiferentes à presença dela.

Para o conjunto polissêmico do espetáculo 'nebulosasilenciosa', a dança era o ritmo, a estrutura e volume do corpo no espaço. O conjunto era o jogo performático. Nossa dança era um rito. A movimentação era fechada em si, seu conteúdo é intraduzível, movimentos brutos e minimalista - numa conspiração geral dos movimentos. O início vagaroso possibilitava o público pesar e perceber o espaço, mesmo tendo sido avisado, estranhava ter que tirar o sapato para entrar.

O entrar um a um do público invocava o trabalho “Imponderabilia” de Marina Abramovic reexibido no MOMA em Nova York, 2010. A primeira exibição foi em 1977 no Museu da Galeria de Arte Moderna de Bolonha com seu companheiro Ulay. Os performer recepcionavam o público nus, completamente parados, um na frente do outro, no vão da porta de entrada de uma sala, dificultando a passagem dos visitantes que tinham que passar entre eles para entrar. Em “nebulosasilenciosa” os corpos são substituídos pelos objetos: uma sapateira e a porta entre aberta, sendo um solo, o corpo nu estava ‘lá’ ao fundo, só a voracidade do olhar podia tocá-lo.

A provocação de 'nebulosasilenciosa' era através do jogo físico que se equilibrava entre o corpo rastejante e o tempo que durava o cruzar do espaço branco.

- Também, endossava a minha questão natural de ser mulher e o anseio inquieto de apresentar uma mulher libertária. Transgredi os conceitos de público e privado, erótico e pornográfico, decência e libertino, da inibição e principalmente a concepção da bailarina ou da dança que está no corpo da bailarina nua.

O nu naturalmente confronta a moralidade independente do gênero. "A nudez somente já é a ruptura desses limites (ela é o signo da desordem que desafia o objeto que a nela e abandona)."(BATAILLE, 1986, p. 109). O nu evocou o elemento estético da tradição clássica por criar a intertextualidade como a pintura renascentista de Botticelli. Na procura do revelar o segredo íntimo, sede de revelar a alma através da transparência, da verdade, como para os gregos que creem na aletheia "crê no não-coberto, no não-oculto, procura o homem não-coberto, nu". (ANDRESEN, 1992. p. 13) Porém, muito antes dos gregos, os shivaístas se identificavam como deuses e pertencentes a natureza através da nudez. "O homem verdadeiro é nu. A religião hipócrita e farisaica da cidade é que exige a roupa. Shiva é nu. O sábio e o monge shivaístas erram pelo mundo nus e sem vínculos. Na Índia a nudez é sinônimo de liberdade, virtude, verdade e santidade." (DANIÉLOU, 1989, p. 43)

Destarte, a pintura, assim como o espelho, orientava para a dimensão da vertigem, pois somente através da Gestalt a representação do modelo se configurava. A deusa foi invocada através do simples gesto delicado das mãos dissimuladas e tímidas que repousou sobre o sexo e os seios. Giacometti diz acerca da representação do modelo que em sua obra ela se codifica graça a capacidade do espectador unir os pontos, para ele "Ao buscar o verdadeiro, encontrou a convenção. E, como, no final das contas, ele encarrega o visitante de animar esses simulacros inertes (...) ao espectador ele toma o imaginário pelo real e o real pelo imaginário; busca o indivisível e encontra por toda parte a divisibilidade." (SARTRE, 2012. p 28)

Ao redefinir o conjunto da aparência, a única peça de vestimenta utilizada, redinha bege que envolvia a cabeça representava o véu simbólico, que nem mostra e nem esconde o rosto, asserção as mulheres de burca, contrastando com os cabelos loiros radiosos do corte Chanel, em busca do "glamour" das estrelas, além da maquiagem apropriada, certamente uma mulher-objeto. E de fato não estava

preocupada com a verossimilhança... nem em captar a realidade; estava preocupada em criá-la.

A passagem para o outro lado era um rito sinestésico que cada fruidor aprisionava um significado.

O espaço era um simulacro, branco e equilibrado pela disposição dos elementos cênicos em sua expansão na caixa retangular. O branco sempre traz o puro e limpo, remetia-se também a galeria de arte. Tudo estava protegido pelo material plástico bolha, porém o corpo feminino estava nu, ou seja, sem proteção, programava-se a relação do corpo objeto e objeto feminino à ser protegido pelo plástico bolha. No entanto, o objeto plástico bolha estava vazio da sua funcionalidade. Para a estrutura minimalista era um elemento da instalação.

Assim, tínhamos um "espaço escultural" para a dança performática, intensamente consciente da apresentação física e do ambiente que acerca toda a obra como extensão do eu. O todo formado pelo corpo, pela luz, a imagem e o movimento eram ambiência térmica da obra e o ruído o colorido. "Este espaço inencontrável, que não seria mais nem exterioridade coerção nem interioridade refúgio, esta liberdade, este "estilo" ilegível no objeto de série porquanto submetido à sua função, nós o encontramos presentes nos interiores modelos. Destes se desprende uma estrutura nova e uma evolução significativa." (BAUDRILLARD, 1973. p. 190)

Do outro lado, a performer assumia uma postura descompromissada, consciente do gesto maquinal do andar, "a presença de uma estranha realidade vinda de dentro." (VIGARELLO, 2006. p. 55) O olhar profundo buscava algum momento íntimo com os presentes e sempre respondia as intromissões irrelevantes.

A concha era o espaço do interior, da intimidade, o local onde se tem o direito ao prazer, a volúpia. Simbolicamente representava o útero. A concha "no grego 'kteis', além de concha, designa também o órgão genital feminino, para compreender o segredo de sua particular força criativa e erótica."(GUARNACCIA, 2001. p. 23) A mitologia da concha atravessa os tempos, para Charbonneaux-Lasay, no livro *Poética do Espaço* de Bachelard escreve que:

> Tomada em seu conjunto – carapaça e organismo sensível – a concha foi, para os antigos, um emblema do ser humano completo – corpo e alma. A simbologia dos antigos fez da concha o emblema do nosso corpo, que encerra num invólucro exterior a alma que anima o ser interior, representado pelo organismo do molusco. Assim, disseram eles, como o corpo se torna inerte quando a alma se separa dele, da mesma forma a concha torna-se incapaz de mover-se quando se separa da parte que a anima. (Apud BACHELARD, 2008. p. 127)

Na história da arte a concha foi invocada por diversos poetas e pintores, para Boticelli e Tiziano, segundo o dicionário dos símbolos, imagens e sinais da arte cristã, usaram a concha "(...) pois partilham do significado simbólico próprio da água que é símbolo da fertilidade e também se assemelha com a forma do órgão sexual feminino." (HEINZ, 1994)

Para a obra a concha também invocava o ponto da matemática, observado no espaço, era o objeto cênico mais forte.

- Dentro da concha assumi uma movimentação circular que explorava a sua borda. Dentro dela tinha uma pérola, o óvulo, que esperava para ser manipulada, cada ação revelava sucessões.

Tudo muito primitivo, "atitudes e traços, antes de se fixar, dobram-se diante do que é "experimentado". (VIGARELLO, 2006. p. 75) Seguia para a imagem da criação, acompanhava o significado da nebulosa que após a explosão torna-se a estrela brilhante, um ponto no céu, com seu movimento solitário e invisível.

- Após entrar me posicionava na horizontal, fazia carícias sobre minha pele, numa sublimação narcisista, agradável, mas, também cuidava da ferida/chaga. Espalhava um líquido brilhante feito de babosa, muito utilizado em cosméticos e tem o uso medicinal de cicatrização. Sentada, circulava a pérola pelo ventre, pelo seio, pressionava, certamente perturbava a respiração e finalizava lambendo a pérola com minha quente e úmida língua, alusão aos animais que lambem as feridas e seguindo o instinto da criança que sente através da língua.

A imagem poética era carregada de memórias, mas corresponde ao que biologicamente é fruto de um grão de areia que incomoda a ostra e como defesa envolve com pus o objeto estranho, até tomar uma dimensão de morte da ostra.

A cena estava iluminada por uma luz âmbar que hora estava acesa e ora apagada.

3. O processo criativo do nebulosagrupa

O coletivo nebulosagrupa trabalhou juntos de 2010 a 2013. Anterior a este período foi realizado diversos experimentos cênicos, videodança, porém o coletivo se chamava Grupo Zum, datado de 2006.

Para o espetáculo 'nebulosasilenciosa' foi produzido um videodança que nomeamos de 'Memórias de um corpo', trata de um recorte de alguns destes trabalhos feito com o Grupo Zum, foram filmados em diferentes espaços da universidade, como por exemplo: teatro de arena; observatório; auditório do Instituto de Artes; moradia estudantil da Unicamp e em espaços públicos. Este videodança foi projetado no teto no primeiro ambiente, a imagem correspondia ao tamanho de um aparelho de televisão de 20 polegadas. O filme era uma espécie de memorial da performer, “o vídeo é uma parte de meu corpo; é intuitivo e inconsciente.” (RUSH,2006. p.140).É um narcisismo digital, minha imagem precipitada numa pulsão de morte.

O som da tv se misturava ao som do videodança 'nebulosasilenciosa' projetado no segundo ambiente, este remetia a imagem da projeção de cinema. Este videodança teve a participação de pessoas de diversas áreas do conhecimento, como por exemplo: antropóloga, filosofa, artista plástico, economista, arquiteta, jornalista, dentre outras áreas.

Para iniciar o trabalho do grupo partimos do pressuposto de que “todo corpo dança”. A diversidade resultava numa pluralidade de percepções sobre a temática. O formato para este tipo de trabalho integra a possibilidade de agregar valores ao modo de conceber a dança como arte e como criticidade, inserindo a dança numa transdisciplinaridade, oferecendo novas perspectivas, e delas se reconfigurar continuamente num processo dialético.

Para Baudelaire o artista tem um sentido muito restrito, algo como um especialista, já o homem do mundo possui um sentido muito alargado.

> Homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; artista, isto é, especialista, homem preso à sua paleta como o servo à gleba. (…) Tirando duas ou três exceções, que não é preciso dizê-lo, uns brutos muito cheios de jeito, pura mão-de-obra, inteligências campónias, cérebros de um lugarejo. A sua conversa, forçosamente limitada a um círculo muito estreito, torna-se rapidamente insuportável para o homem do mundo, o cidadão espiritual do universo. (BAUDELAIRE, 1993. p. 15)

Nos propomos a estimular os intérpretes para que eles alcançassem o entendimento de cada etapa do seu processo, fugindo da mecanização dos passos e da padronização do discurso. E uma tomada de consciência sobre o processo criativo.

Os encontros foram semanais, de maio de 2010 a outubro de 2010, com duração de 4 horas. Formou-se 3 grupos, a metodologia aplicada foi a mesma para todos os grupos, mas a dinâmica tomou um caráter próprio a cada grupo, no entanto cumulativo.

O processo foi dividido em duas partes, a primeira parte tinha o objetivo de instrumentalizar o bailarino corporalmente e a segunda intelectualmente.

Para o desenvolvimento das praticas corporais exploramos os 3 pilares: o movimento, o espaço e o tempo. Com o objetivo da apropriação do corpo através da consciência de suas partes: os membros; as articulações; a respiração; a voz e as emoções.

A temática foi desenvolvida em longas reflexões, leituras, filmes para chegarmos no resultado da videoinstalação.

A dinâmica foi conduzida da seguinte forma: para cada encontro enviava-se um email com uma pergunta, esta seria desenvolvida no encontro em dinâmicas individuais e coletivas. Ao longo do processo criamos uma rotina para os encontros, iniciávamos com um aquecimento com alongamento e posturas da hatha ioga. Em seguida, formávamos um círculo, nos deslocávamos juntos, até criarmos um pulso coletivo com o barulho dos pés. Neste momento, inseríamos as questões em uma ordem crescente, ou seja, repetíamos a primeira questão, em seguida a segunda e assim por diante.

A primeira questão foi - Como dançar o seu nome? Começávamos repetindo as vogais do nome para depois começar a movimentação. A sonorização das vogais

repetida por muitas vezes criava uma musicalização e uma atmosfera de transe.

Nossa segunda motivação foi o 'tempo'. Foi feita a seguinte proposição - Quanto tempo dura um sentimento? O tempo pessoal é diferente do tempo do relógio. Quando se trata de sentimentos essa relação torna-se ainda mais abstrata e particular. Criamos dinâmica com a brincadeira do pega-pega; andar bem lentamente, corrida de bunda, ou seja, sentado com as pernas esticadas para frente formando um ângulo de 90 graus com o tronco apostávamos corrida. Enquanto isso, refletíamos sobre quanto tempo dura o nosso amor, o ódio, a tristeza e a alegria.

A terceira questão foi: Qual animal que gostaria de ser e qual você é? A motivação era aumentar o vocabulário de movimentos através da mimeses e foi uma forma de explorarmos o 'espaço'. Criaram-se diversas dinâmicas espontaneamente, a interação com o outro a partir do encontro, uma relação de aproximação, interferência e separavam pela sala.

A quarta questão foi de trazer uma música da infância. Neste momento os interpretes brincaram e viajaram para um universo onírico. Enquanto um cantava e brincava com sua canção, outro deitado de olhos fechados ficava imaginando o que estava acontecendo aos outros, e ainda outro dizia como os colegas deveriam interagir.

Essas foram as questões propostas para alcançar uma dança autêntica, sem padronizações. As dinâmicas eram conduzidas com o objetivo de criar relações, enquanto um falava sobre o que estava sentindo, outro dançava seu nome, colocava alguém para dançar com seu animal junto ao espelho e em alguns momentos conduzia todos para uma mesma experiência, por exemplo, pedindo para que todos modificassem o seu corpo demonstrando 60 anos de tristeza. Ao final de cada encontro desenhávamos e pintávamos contando a experiência. Houveram encontros com apenas um intérprete.

O trabalho corporal e intelectual desenvolvido na segunda parte foi para identificar os reflexos da repressão sobre os nossos corpos, a autocensura e através de um olhar crivos para a sociedade. Procuramos apontar o que nos incomodava ao percebermos as mulheres mais próximas e mais significativas. As questões foram:

5) O nome de uma mulher e os motivos que levaram a escolhê-la.

6) O que tem para dizer para as mulheres do mundo, incluindo a sua mãe e a sua avó.

7) Como pretende falar sobre a censura?

As questões foram respondidas por escrito e experimentamos corporalmente essa mulher e essas representações que ela nos causavam.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de M. B. A. *O nu na antiguidade clássica*. 3. Ed. Editora Caminho, 1992.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas, SP, 1991.

_____. *O sistema dos objetos*. Editora Perspectiva. 1973

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fonte, 2008.

BAUDELAIRE, Charles, *O pintor da vida moderna*, VELA, Limitafa, 1993.

BATAILLE, George, *A literatura e o Mal .* Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre. 1989.

Bíblia Sagrada, Barsa, 1964.

DANIÉLOU, Alain. *Shiva e Dionísio*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FERREIRA, Aglipina E. A. *Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos*. - Londrina : EDUEL, 2008

GUARACCIA, M. *Provos:* Amsterdam e o nascimento da contracultura. Conrad Livros. 2001.

HEINZ-Mohr, Gerd. *Dicionário dos símbolos*: imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994.

KURY, Mario da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

SARTRE, J. P. *L'imagination*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

_____. *Alberto Giacometti*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RUSH, Michael – Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VIGARELLO, Georges. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

Marissel Marques

Orientadora de Pesquisa Transdisciplinar do CLAC - Centro Livre de Artes Cênicas de São Bernardo do Campo, Secretária da Cultura. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Ensino, História e Filosofia da Ciência e Matemática da Universidade Federal do ABC. Formada em Licenciatura em Dança pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas- 2012) e Bacharelado em Dança pela UNICAMP (2010).